



UNIVERSIDAD DE CUENCA

FACULTAD DE ARTES

CARRERA DE ARTES MUSICALES

Selección, estudio y ejecución de obras de guitarra sola para la interpretación del concierto de graduación en la especialidad de instrucción musical.

TESIS PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO
DE LICENCIADO EN INSTRUCCIÓN MUSICAL.

AUTOR:

Nelson Enrique Romero Duran
C.I.:0106603046

DIRECTOR:

Dr. Diego Patricio Pacheco Barrera
C.I.:0102444411

Cuenca – Ecuador
2019



RESUMEN

En la ejecución de la guitarra sola existe un sin fin de posibilidades para la conformación de repertorios según las necesidades de cada ejecutante, sin embargo, en el presente trabajo se afronta la necesidad de crear un repertorio que permita al instrumentista trabajar y llevar a cabo la ejecución de varias técnicas instrumentales necesarias para la formación de cualquier guitarrista.

El presente estudio está basado fundamentalmente en el análisis musical y ejecución de cinco obras que conforman el repertorio del concierto de graduación en la carrera de Instrucción Musical, estas obras están seleccionadas con el propósito de mostrar el nacimiento de la guitarra clásica moderna y su difusión por América Latina; al mismo tiempo el repertorio se ve aplicado al desarrollo técnico, el cual se centra en el análisis de las técnicas de ejecución empleadas en cada una de las obras, con el fin de comprender la mecánica necesaria para su interpretación.

Debido a esto, este trabajo busca satisfacer la necesidad de la creación de un repertorio sólido, que permita al ejecutante demostrar sus capacidades con la guitarra.

El repertorio está conformado por las siguientes obras:

- La catedral – Agustín Barrios Mangoré
- Recuerdos de la alhambra – Francisco Tárrega
- Preludio criollo – Rodrigo Riera
- Canta cuando me ausente – Marco T. Hidrobo
- La bicicleta – Vicente E. Sojo

PALABRAS CLAVE

GUITARRA, CONCIERTO, EJECUCIÓN, ANÁLISIS, INTERPRETACIÓN.



ABSTRACT

In the execution of the classical guitar there is a myriad of possibilities for the conformation of repertoires according to the needs of each performer, however, in this work we face the need to create a repertoire that allows the performer to work and carry out the execution of several instrumental techniques necessary for the training of any guitarist.

The present study is based fundamentally on the musical analysis and execution of five works that make up the repertoire of the graduation concert in the career of Musical Instruction, these works are selected with the purpose of showing the birth of the modern classical guitar and its diffusion by Latin America. At the same time the repertoire is applied to technical development, which focuses on the analysis of the execution techniques used in each of the works, in order to understand the mechanics necessary for its interpretation.

Due to this, this work seeks to satisfy the need for the conformation of a solid repertoire, which allows the performer to demonstrate their abilities with the guitar.

The repertoire is made up of the following works:

- La catedral – Agustín Barrios Mangoré
- Recuerdos de la alhambra – Francisco Tárrega
- Preludio criollo – Rodrigo Riera
- Canta cuando me ausente – Marco T. Hidrobo
- La bicicleta – Vicente E. Sojo

KEYWORDS

GUITAR, CONCERT, EXECUTION, ANALYSIS, INTERPRETATION.



ÍNDICE DE CONTENIDO

RESUMEN	2
PALABRAS CLAVE	2
ABSTRACT	3
ÍNDICE DE CONTENIDOS	4
ÍNDICE DE GRÁFICOS	7
ÍNDICE DE TABLAS	9
CLAUSULA DE LICENCIA Y AUTORIZACIÓN PARA PUBLICACIÓN EN EL REPOSITORIO INSTITUCIONAL	11
CLAUSULA DE PROPIEDA INTELECTUAL	12
DEDICATORIA	13
AGRADECIMIENTOS	14
INTRODUCCIÓN	15
CAPÍTULO 1.	20
NACIMIENTO DE LA DE LA GUITARRA CLÁSICA MODERNA Y SU DIFUSIÓN POR AMÉRICA LATINA APLICADO AL DESARROLLO TÉCNICO Y EJECUCIÓN DE UN CONCIERTO.	20
1.1. Origen de la guitarra clásica moderna.	20
1.1.1. La guitarra clásica moderna en América Latina.....	23
1.1.2. La guitarra en Ecuador	29
1.2. TÉCNICAS DE EJECUCIÓN EMPLEADAS EN EL REPERTORIO.	31
1.2.1. Técnicas de la mano derecha.....	31
1.2.3. Técnicas de la mano Izquierda	32
CAPÍTULO 2.	33
LA CATEDRAL	33
2.1. Agustín Barrios	33
2.2. La Catedral.....	34
2.3. Análisis técnico-guitarrístico de La Catedral.....	35
2.3.1. Primer movimiento (Preludio saudade).....	35
2.3.2. Segundo movimiento (andante religioso).....	39
2.3.3. Tercer movimiento (alegro solemne)	41
2.4. Análisis de la forma musical de la Catedral.	46
2.4.1. Primer movimiento	46
2.5. Análisis Armónico de La Catedral.....	48



2.5.1. Primer movimiento.....	48
2.6. Análisis de la forma musical de La Catedral	51
2.6.1. Segundo movimiento.....	51
2.7. Análisis Armónico de La Catedral.....	52
2.7.1. Segundo movimiento.....	52
2.8. Análisis de la forma musical de La Catedral	54
2.8.1. Tercer movimiento	54
2.9. Análisis Armónico de La Catedral.....	54
2.9.1. Tercer movimiento	54
2.10. Análisis morfológico de La Catedral	58
2.10.1. Primer Movimiento	58
2.10.2. Segundo Movimiento	59
2.10.3. Tercer movimiento	60
CAPÍTULO 3:	63
RECUERDOS DE LA ALHAMBRA	63
3.1. Fráncico Tárrega	63
3.2. Recuerdos de la Alhambra	64
3.3. Análisis técnico-guitarrístico de Recuerdos de la Alhambra.....	64
3.4. Análisis de la forma musical de Recuerdos de la Alhambra	71
3.5. Análisis Armónico de Recuerdos de la Alhambra.....	73
3.6. Análisis morfológico de Recuerdos de la Alhambra	78
CAPÍTULO 4:	80
LA BICICLETA	80
4.1. Vicente Emilio Sojo.....	80
4.2. La bicicleta.....	82
4.3. Análisis técnico-guitarrístico de La Bicicleta	82
4.4. Análisis de la forma musical de La Bicicleta	86
4.5. Análisis Armónico de La Bicicleta	87
4.6. Análisis morfológico de La Bicicleta	90
CAPÍTULO 5:	91
PRELUDIO CRIOLLO	91
5.1. Rodrigo Riera.....	91
5.2. Preludio Criollo.....	91
5.3. Análisis técnico-guitarrístico de Preludio Criollo	92



5.4.	Análisis de la forma musical de Preludio Criollo	101
5.5.	Análisis Armónico de Preludio Criollo.	102
5.6.	Análisis morfológico de Preludio Criollo	109
CAPÍTULO 6:		112
CANTA CUANDO ME AUSENTE		112
6.1.	Marco Tulio Hidrobo	112
6.2.	Canta cuando me ausente.....	113
6.3.	Análisis técnico-guitarrístico Canta cuando me ausente	113
6.4.	Análisis de la forma musical de Canta cuando me ausente	120
6.5.	Análisis Armónico de Canta cuando me ausente.....	121
6.6.	Análisis morfológico de Canta cuando me ausente	124
CONCLUSIONES		126
Nacimiento de la guitarra clásica moderna		126
Primeras obras para el instrumento con características latinoamericanas		127
Acogida de la guitarra por América Latina.		131
BIBLIOGRAFÍA		136
ANEXOS		139
Partituras del repertorio		139



ÍNDICE DE GRÁFICOS

Gráfico 1.- Partitura Guía 1: Obra “La catedral – primer movimiento”, Autor Agustín Barrios Mangoré, compases 1-9.	36
Gráfico 2.- Partitura Guía 2: Obra “La catedral – primer movimiento”, Autor Agustín Barrios Mangoré, compases 10-20.	36
Gráfico 3.- Partitura Guía 3: Obra “La catedral – primer movimiento”, Autor Agustín Barrios Mangoré, compases 21-24.	37
Gráfico 4.- Partitura Guía 4: Obra “La catedral – primer movimiento”, Autor Agustín Barrios Mangoré, compases 25-44.	38
Gráfico 5.- Partitura Guía 5: Obra “La catedral – primer movimiento”, Autor Agustín Barrios Mangoré, compases 44-49.	38
Gráfico 6.- Partitura Guía 6: Obra “La catedral – segundo movimiento”, Autor Agustín Barrios Mangoré, compases 1-5.	39
Gráfico 7.- Partitura Guía 7: Obra “La catedral – segundo movimiento”, Autor Agustín Barrios Mangoré, compases 6-12.	40
Gráfico 8.- Partitura Guía 8: Obra “La catedral – segundo movimiento”, Autor Agustín Barrios Mangoré, compases 13-15.	40
Gráfico 9.- Partitura Guía 9: Obra “La catedral – segundo movimiento”, Autor Agustín Barrios Mangoré, compases 15-25.	41
Gráfico 10.- Partitura Guía 10: Obra “La catedral – tercer movimiento”, Autor Agustín Barrios Mangoré, compases 1-10.	42
Gráfico 11.- Partitura Guía 11: Obra “La catedral – tercer movimiento”, Autor Agustín Barrios Mangoré, compases 12-21.	43
Gráfico 12.- Partitura Guía 12: Obra “La catedral – tercer movimiento”, Autor Agustín Barrios Mangoré, compases 23-36.	44
Gráfico 13.- Partitura Guía 13: Obra “La catedral – tercer movimiento”, Autor Agustín Barrios Mangoré, compases 39-54.	45
Gráfico 14.- Partitura Guía 14: Obra “La catedral – tercer movimiento”, Autor Agustín Barrios Mangoré, compases 57-58.	45
Gráfico 15.- Partitura Guía 15: Obra “La catedral – tercer movimiento”, Autor Agustín Barrios Mangoré, compases 59-63.	46
Gráfico 16.- Partitura Guía 16: Obra “Recuerdos de la Alhambra”, Autor Francisco Tárrega, compases 1-8.	65
Gráfico 17.- Partitura Guía 17: Obra “Recuerdos de la Alhambra”, Autor Francisco Tárrega, compases 9-12.	66
Gráfico 18.- Partitura Guía 18: Obra “Recuerdos de la Alhambra”, Autor Francisco Tárrega, compases 13-20.	67
Gráfico 19.- Partitura Guía 19: Obra “Recuerdos de la Alhambra”, Autor Francisco Tárrega, compases 21-28.	68
Gráfico 20.- Partitura Guía 20: Obra “Recuerdos de la Alhambra”, Autor Francisco Tárrega, compases 29-36.	69
Gráfico 21.- Partitura Guía 21: Obra “Recuerdos de la Alhambra”, Autor Francisco Tárrega, compases 37-42.	69



Gráfico 22.- Partitura Guía 22: Obra “Recuerdos de la Alhambra”, Autor Francisco Tárrega, compases 43-48.....	70
Gráfico 23.- Partitura Guía 23: Obra “Recuerdos de la Alhambra”, Autor Francisco Tárrega, compases 49-58.....	71
Gráfico 24.- Partitura Guía 24: Obra “La bicicleta”, Autor Vicente Emilio Sojo, compases 49-58	83
Gráfico 25.- Partitura Guía 25: Obra “La bicicleta”, Autor Vicente Emilio Sojo, compases 16-35	84
Gráfico 26.- Partitura Guía 26: Obra “La bicicleta”, Autor Vicente Emilio Sojo, compases 31-51	85
Gráfico 27.- Partitura Guía 27: Obra “Preludio criollo”, Autor Rodrigo Riera, compases 1-19.	92
Gráfico 28.- Partitura Guía 28: Obra “Preludio criollo”, Autor Rodrigo Riera, compases 15-34.....	93
Gráfico 29.- Partitura Guía 29: Obra “Preludio criollo”, Autor Rodrigo Riera, compases 30-49.	94
Gráfico 30.- Partitura Guía 30: Obra “Preludio criollo”, Autor Rodrigo Riera, compases 45-64	95
Gráfico 31.- Partitura Guía 31: Obra “Preludio criollo”, Autor Rodrigo Riera, compases 65-70.	96
Gráfico 32.- Partitura Guía 32: Obra “Preludio criollo”, Autor Rodrigo Riera, compases 71-92. Recuperado de:	97
Gráfico 33.- Partitura Guía 33: Obra “Preludio criollo”, Autor Rodrigo Riera, compases 93-107.	98
Gráfico 34.- Partitura Guía 34: Obra “Preludio criollo”, Autor Rodrigo Riera, compases 108-128	99
Gráfico 35.- Partitura Guía 35: Obra “Preludio criollo”, Autor Rodrigo Riera, compases 129-151.	100
Gráfico 36.- Partitura Guía 36: Obra “Canta cuando me Ausente”, Autor Marco Tulio Hidrobo, compases 1-9	114
Gráfico 37.- Partitura Guía 37: Obra “Canta cuando me Ausente”, Autor Marco Tulio Hidrobo, compases 13-23	115
Gráfico 38.- Partitura Guía 38: Obra “Canta cuando me Ausente”, Autor Marco Tulio Hidrobo, compases 21-32	116
Gráfico 39.- Partitura Guía 39: Obra “Canta cuando me Ausente”, Autor Marco Tulio Hidrobo, compases 35-48	117
Gráfico 40.- Partitura Guía 40: Obra “Canta cuando me Ausente”, Autor Marco Tulio Hidrobo, compases 49-53	119



ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Estructura de la forma musical de la obra “La Catedral - Primer movimiento”.	48
Tabla 2.- “La Catedral – Primer movimiento”, compases 1-8.	48
Tabla 3.- “La Catedral – Primer movimiento”, compases 9-12.	49
Tabla 4.- “La Catedral – Primer movimiento”, compases 13-20	49
Tabla 5.- “La Catedral – Primer movimiento”, compases 21-29	50
Tabla 6.- “La Catedral – Primer movimiento”, compases 30-37	50
Tabla 7.- “La Catedral – Primer movimiento”, compases 38-49	51
Tabla 8.- Estructura de la forma musical de la obra “La Catedral –Segundo movimiento”.	52
Tabla 9.- “La Catedral – Segundo movimiento”, compases 1-5	52
Tabla 10.- “La Catedral – Segundo movimiento”, compases 6-12	53
Tabla 11.- “La Catedral – Segundo movimiento”, compases 13-19	53
Tabla 12.- “La Catedral – Segundo movimiento”, compases 20-25	53
Tabla 13. Estructura de la forma musical de la obra “La Catedral –Tercer movimiento”.	54
Tabla 14.- “La Catedral – Tercer movimiento”, compases 1-11	55
Tabla 15.- “La Catedral – Tercer movimiento”, compases 12-22	56
Tabla 16.- “La Catedral – Tercer movimiento”, compases 23-38	56
Tabla 17.- “La Catedral – Tercer movimiento”, compases 39-54	57
Tabla 18.- “La Catedral – Tercer movimiento”, compases 55-63	58
Tabla 19.- Estructura de la forma musical de la obra “Recuerdos de la Alhambra”.	73
Tabla 20.- “Recuerdos de la Alhambra”, compases 1-4	73
Tabla 21.- “Recuerdos de la Alhambra”, compases 5-8	74
Tabla 22.- “Recuerdos de la Alhambra”, compases 9-12	74
Tabla 23.- “Recuerdos de la Alhambra”, compases 13-16	74
Tabla 24.- “Recuerdos de la Alhambra”, compases 17-20	75
Tabla 25.- “Recuerdos de la Alhambra”, compases 21-24	75
Tabla 26.- “Recuerdos de la Alhambra”, compases 25-28	75
Tabla 27.- “Recuerdos de la Alhambra”, compases 29-32	76
Tabla 28.- “Recuerdos de la Alhambra”, compases 33-36	76
Tabla 29.- “Recuerdos de la Alhambra”, compases 39-42	76
Tabla 30.- “Recuerdos de la Alhambra”, compases 43-46	76
Tabla 31.- “Recuerdos de la Alhambra”, compases 47-50	77
Tabla 32.- “Recuerdos de la Alhambra”, compases 51-54	77
Tabla 33.- “Recuerdos de la Alhambra”, compases 55-58	77
Tabla 34.- Estructura de la forma musical de la obra “La bicicleta”.	87
Tabla 35.- “La Bicicleta”, compases 1-16	88
Tabla 36.- “La Bicicleta”, compases 17-32	88
Tabla 37.- “La Bicicleta”, compases 33-40	89
Tabla 38.- “La Bicicleta”, compases 1-16	89



Tabla 39. Estructura de la forma musical de la obra “Preludio Criollo”	102
Tabla 40.- “Preludio Criollo”, compases 1-16	103
Tabla 41.- “Preludio Criollo”, compases 17-32	103
Tabla 42.- “Preludio Criollo”, compases 33-48	104
Tabla 43.- “Preludio Criollo”, compases 49-62	105
Tabla 44.- “Preludio Criollo”, compases 63-76	105
Tabla 45.- “Preludio Criollo”, compases 77-91	106
Tabla 46.- “Preludio Criollo”, compases 92-107	107
Tabla 47.- “Preludio Criollo”, compases 108-123	108
Tabla 48.- “Preludio Criollo”, compases 124-139	108
Tabla 49.- “Preludio Criollo”, compases 140-151	109
Tabla 50.- Estructura de la forma musical de la obra “Canta cuando me ausente”	121
Tabla 51.- “Canta cuando me ausente”, compases 1-12.....	121
Tabla 52.- “Canta cuando me ausente”, compases 13-23.....	122
Tabla 53.- “Canta cuando me ausente”, compases 24-32.....	123
Tabla 54.- “Canta cuando me ausente”, compases 33-40.....	123
Tabla 55.- “Canta cuando me ausente”, compases 41-48.....	123
Tabla 56.- “Canta cuando me ausente”, compases 49-55.....	124



**Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio
Institucional**

Nelson Romero Enrique Duran en calidad de autor y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación "Selección, estudio y ejecución de obras de guitarra sola para la interpretación del concierto de graduación en la especialidad de instrucción musical.", de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca 04 de febrero de 2019

Nelson Enrique Romero Duran

C.I:0106603046



Cláusula de Propiedad Intelectual

Nelson Enrique Romero Duran, autor del trabajo de titulación "Selección, estudio y ejecución de obras de guitarra sola para la interpretación del concierto de graduación en la especialidad de instrucción musical", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor.

Cuenca, 04 de febrero de 2019

Nelson Enrique Romero Duran

C.I: 0106603046



DEDICATORIA

A mi familia, a maestros y
compañeros por su apoyo
incondicional y el conocimiento
compartido en este camino.



AGRADECIMIENTOS

A dios.

A mi familia, por confiar en mí y en mis capacidades. A mis maestros de la Escuela de Música de la Universidad de Cuenca por las enseñanzas brindadas a lo largo de mi formación profesional y a mi tutor el Dr. Diego Pacheco Barrera, por todo el conocimiento compartido, por la ayuda y guía brindada en la elaboración de mi trabajo de graduación.



INTRODUCCIÓN

El aprendizaje y ejecución de la guitarra en la actualidad se pueden afrontar de diversas maneras, pero sin duda, el rápido acceso a la información, gracias a los recursos tecnológicos como el internet, ha hecho que quienes son estudiantes de este instrumento, sea en conservatorios, centros privados y/o universidades, tengan a mano una gran variedad de recursos, como partituras de diferentes épocas, compositores de distintas nacionalidades y de diferentes estilos. De esta manera los ejecutantes de guitarra pueden satisfacer sus necesidades personales e inclinarse hacia cierto tipo de obras para la creación de su propio repertorio.

Este repertorio pretende mostrar el desarrollo de la guitarra clásica moderna y su difusión por América Latina, por lo tanto, el estudio de este conjunto de obras debe abordarse de una manera profunda y con un enfoque analítico que posibilite la comprensión de las obras musicales, materia del presente estudio, permitiendo de esta forma alcanzar la mejor interpretación posible.

El análisis y comprensión de los diferentes aspectos, como las técnicas de ejecución propias del instrumento y empleadas en cada obra, además de la armonía, la forma musical, cadencias y estudiar el contexto histórico en el que vivieron sus autores, permiten al instrumentista afrontar la interpretación del repertorio, logrando así acercarse un poco más a las intenciones del compositor.

Debido a la gran cantidad de información a la que un estudiante de guitarra tiene acceso, la selección y análisis de obras para la creación de un repertorio deriva en el siguiente problema científico:

¿Cómo seleccionar y analizar obras de guitarra clásica para la creación del repertorio del concierto de graduación dentro de la especialidad de instrucción musical?

La guitarra española ha pasado por un proceso muy largo de desarrollo y crecimiento hasta consolidarse como instrumento solista y de concierto. Gracias al gran aporte de innumerables guitarristas como: Francisco Tárrega, Andrés Segovia o Agustín Barrios, la guitarra pasó de ser un instrumento de acompañamiento a ser un instrumento con el cual se pueden ejecutar diversas obras de distintos formatos, ya sean



homofónicas o polifónicas, además, a través de siglos de transición, la técnica instrumental de la guitarra evolucionó enormemente y hoy en día se usan estas técnicas de ejecución para conseguir una gran cantidad de matices sonoros.

El aporte musical es también muy extenso debido a la gran cantidad de obras existentes, sean estas obras compuestas propiamente para guitarra o adaptaciones de obras escritas para Vihuela, Laúd e incluso para pequeñas orquestas o grupos musicales. Hoy en día este instrumento goza de una gran cantidad de material para su estudio y práctica, por lo cual la creación del repertorio debe realizarse con cuidado al momento de escoger las obras buscando que las mismas sean de relevancia para el desarrollo de lo que hoy en día se conoce como guitarra clásica, para esto se debe tomar en cuenta diferentes aspectos como: la importancia, aporte e impacto que los autores tuvieron dentro del contexto histórico en el que vivieron, la dificultad técnica o exigencia guitarrística de las obras, buscando que, mediante el aprendizaje y desarrollo de las técnicas necesarias para la ejecución de este repertorio, se consiga también la sólida formación del ejecutante de manera que este pueda afrontar otras obras de igual o mayor nivel. Por lo anterior, el objetivo general de éste trabajo se centra en; la Realización de, la selección, el análisis, el estudio y, posteriormente la ejecución de las obras musicales para el concierto de graduación en la especialidad de instrucción musical.

Objetivo general.

Realizar la selección, el análisis, el estudio y posteriormente la ejecución de las obras musicales para el concierto de graduación en la especialidad de instrucción musical.

Objetivos específicos.

- Seleccionar y analizar obras de guitarra clásica para la creación del repertorio para el concierto de graduación en la especialidad de instrucción musical.
- Mostrar, a través del análisis del repertorio, el nacimiento de la guitarra clásica moderna y su difusión por América Latina.
- Poner en escena el repertorio en el concierto de graduación.



Con este trabajo se pretende demostrar competencias adquiridas para la ejecución de la guitarra, las obras seleccionadas enriquecen la formación del ejecutante debido al desarrollo técnico y musical que posee cada una, además de la importancia que tienen estas obras debido al impacto significativo que han tenido dentro del desarrollo instrumental en este continente. Mediante el análisis musical y estudio de estas obras se presentará un concierto de graduación que muestre las capacidades técnico - instrumentales del intérprete y a la vez presente la temática tratada en el repertorio.

El presente trabajo se sustenta en un enfoque analítico mediante el cual se busca afrontar el estudio y conformación de un repertorio guitarrístico y la puesta en escena del concierto de graduación. Esta propuesta plantea una forma de conseguir una interpretación concisa de las obras en la que el ejecutante entienda de una manera más profunda cada una de las composiciones y sea capaz de transmitir esto al público.

El sustento teórico para el repertorio seleccionado responde a la importancia del aporte de sus autores al desarrollo de la guitarra.

1. **Francisco Tárrega**, el guitarrista español más importante, considerado el padre de la guitarra moderna, gran compositor y maestro de otros importantes guitarristas que difundieron su trabajo por el mundo. (Tirado, 2009)
2. **Agustín Barrios Mangoré**, quien es el guitarrista más importante de su país (Paraguay) y quien gracias a sus composiciones se dio a conocer en Europa llegando a ser comparado con J.S. Bach por el nivel musical de sus creaciones. (Szarán, 2009)
3. **Rodrigo Riera**, de origen venezolano, fue un guitarrista que aportó en gran medida a la cultura de su país, tanto por sus composiciones como también por su actividad como educador, formando guitarristas que se destacarían con el instrumento. (Bruzual, 1999) .
4. **Marco Tulio Hidrobo**, de origen ecuatoriano, fue un guitarrista, compositor incansable de valsos, pasillos, danzas que enriquecieron de manera notable la cultura musical del país. (Colina, 2005)



5. **Vicente Emilio Sojo**, de origen venezolano, fue un compositor, arreglista, y profesor de música, es considerado el padre del movimiento nacionalista venezolano. (Godoy M. , 2005)

Entre los métodos del nivel teórico se emplean los siguientes.

Histórico – lógico: Se fundamenta la selección del repertorio realizando un análisis cronológico de la importancia de cada compositor para el desarrollo y difusión del instrumento.

Analítico – Sintético: Se realiza el análisis de diferentes aspectos musicales como: armonía, forma musical, cadencias, técnicas de ejecución, para lograr una comprensión integral de las obras. Este análisis se aplica al desarrollo técnico y se verá reflejado en la presentación del concierto.

Del nivel empírico se emplean los siguientes métodos:

Análisis de documentos: Se analizan los recursos utilizados en la composición de las obras buscando comprender la intención detrás de cada elemento para poder alcanzar una interpretación de mayor nivel.

Fases de la investigación:

Fase 1- Selección de las obras para la conformación del repertorio.

Fase 2- Análisis de las técnicas de ejecución empleadas en cada obra.

Fase 3- Análisis musical de las obras, para esta fase se tomará en cuenta principalmente la armonía y la forma musical.

Fase 4- Estudio y practica de las obras con el instrumento.

Fase 5- Presentación del concierto de graduación.

El presente trabajo cuenta con la siguiente estructura capitular. El primer capítulo fundamenta la selección del repertorio, realizando un análisis de la importancia de los compositores y sus obras para el desarrollo del instrumento. Los siguientes capítulos



estarán organizados de tal manera que en cada uno se trate el análisis musical de cada obra, consiguiendo así un capítulo por cada obra. Cada una de estas secciones tendrá la siguiente estructura:

- Biografía del Autor.
- Resumen y conceptualización teórica de cada obra.
- Análisis técnico guitarrístico de la obra.
- Análisis de la armonía de la obra.
- Análisis morfológico de la obra.

Finalmente se expondrá la conclusión y anexos del trabajo.



CAPÍTULO 1.

NACIMIENTO DE LA DE LA GUITARRA CLÁSICA MODERNA Y SU DIFUSIÓN POR AMÉRICA LATINA APLICADO AL DESARROLLO TÉCNICO Y EJECUCIÓN DE UN CONCIERTO.

Las obras seleccionadas para el concierto abarcan un periodo de tiempo comprendido entre finales del siglo XIX y el siglo XX con el propósito de mostrar la divulgación de la guitarra española por el continente latinoamericano, lugar en el que surgieron grandes figuras tras la influencia recibida desde el continente europeo. Además, el repertorio busca mostrar el manejo de las diferentes técnicas de ejecución aprendidas en la asignatura de **Guitarra Complementaria** que se imparte en ésta Facultad, cuyo desarrollo es necesario para poder comprender e interpretar las diferencias estilísticas entre las obras. El estudio de estos dos aspectos es de mucha utilidad a la hora de profundizar en su interpretación, ya que el ejecutante será capaz de comprender de qué manera se correlacionan las composiciones seleccionadas, aportando consistencia al discurso implícito en el repertorio y expuesto a través del concierto.

1.1. Origen de la guitarra clásica moderna.

La guitarra española es resultado de siglos de transformación, evolución y mestizaje cultural, en el que se vieron envueltos principalmente algunos instrumentos musicales que fueron usados en España durante la edad media. En esta mezcla cultural se vieron involucrados principalmente dos instrumentos: el laúd que era de origen árabe, y por otro lado está la vihuela que provenía de oriente medio. Estos instrumentos irían modificando su morfología a través de los siglos, dando origen a sus primeros antecesores directos como la guitarra morisca o la guitarra latina, los cuales eran instrumentos con la misma forma, pero con cuatro o cinco ordenes dobles de cuerdas. Finalmente, en el siglo XVIII sería Fray Miguel García quien fijaría el número de cuerdas y la afinación que se mantiene hasta la actualidad. (Altamira, 2005)

La guitarra española, también conocida comúnmente como guitarra clásica, debido a la fuerte influencia que ejercieron grandes ejecutantes y virtuosos del clasicismo en este instrumento, se origina a partir de la segunda mitad del siglo XVIII con los



italianos Mauro Giuliani, Luigi Legniani, Ferdinando Carulli, Mateo Carcassi y los españoles Fernando Sor y Dionisio Aguado quienes habían trabajado en la creación de métodos para el instrumento, profundizando en la búsqueda de nuevos timbres, lo cual se transformó en la base de la técnica del instrumento. (Kolessov, 2012). El trabajo realizado por estos guitarristas en el desarrollo técnico, fue el causante de que se dejase de ver a la guitarra como un instrumento de acompañamiento y que se le empezará a considerar seriamente dentro del círculo de música académica y cortesana de la época como un instrumento solista. Pero este intento de la guitarra por convertirse en un instrumento de concierto se vería prontamente frustrado ya que en la segunda mitad del siglo XIX la guitarra iniciaría un proceso de decadencia debido a que fue desplazada por otros instrumentos que en esta época gozaron de mayor popularidad entre la aristocracia y la música de orquesta como el piano, el chelo y el violín.

A pesar de que en este siglo la guitarra no gozó de una importante popularidad y que no habría mayores avances en su evolución, se puede considerar a este lapso de tiempo como un periodo de transformación en el que se dejaría de lado el acompañamiento de canciones y se seguirían desarrollando las técnicas basadas en el punteado del instrumento. (Arciniega & Frasset, 2015). El responsable del incremento en la popularidad de la guitarra después de esta crisis sería Francisco Tárrega (1852 - 1909), considerado una figura fundamental para el nacimiento y difusión de la guitarra clásica moderna, por su absoluta dedicación al instrumento, sus aportaciones técnicas y artísticas y sobre todo por su enorme influencia en toda una generación de grandes guitarristas del siglo XX. La influencia que ejerció Tárrega en el desarrollo de la guitarra fue tan grande que es imposible pensar que el instrumento hubiera llegado a tener la acogida que tiene hoy en día sin su invaluable trabajo.

Francisco Tárrega notó que para demostrar las posibilidades musicales de la guitarra y poder ganarse el respeto en el ámbito de la música académica se debía en primer lugar incrementar el hasta entonces limitado repertorio que poseía el instrumento. Se dedicó a trabajar arduamente en la composición de nuevas obras para guitarra entre las cuales se destacaron piezas de singular belleza como: Gran Vals, Capricho Árabe o Recuerdos de la Alhambra, así como también compendría una gran cantidad de estudios, preludios y piezas de baile para salón que eran típicos en la época. Además, dedicaría tiempo a el arreglo para guitarra de numerosas obras, la mayoría



escritas para piano, de autores como: Schumann, Chopin, Bach, Mozart, Beethoven entre otros. (Altamira, 2005)

A partir de su gran trabajo, Tárrega fue capaz de reunir un excelente repertorio con el cual pudo ofrecer numerosos conciertos en España, de esta forma consiguió despertar nuevamente el interés de compositores e instrumentistas por la guitarra. Otro aporte que tuviera lugar gracias a su dedicación se dio en el ámbito técnico, en donde siempre buscaría perfeccionar hasta el más mínimo detalle, consiguiendo establecer la postura ideal de un guitarrista, la forma adecuada de sostener el instrumento y la colocación adecuada de las manos con el fin de conseguir un sonido más limpio, puro y eficaz, estas recomendaciones fueron asimiladas y adoptadas por gran parte de los mejores intérpretes del siglo XX. En la última etapa de su vida, este incansable guitarrista, se dedicó a la enseñanza de su instrumento en la ciudad de Barcelona, lugar en el que se crearía una escuela “en la que se formarían artistas de futuro renombre internacional como Daniel Fortea, Miguel Llobet, Emilio Pujol, Josefina Robledo o Domingo Pratt, estudiosos aventajados del instrumento y primeros divulgadores de la guitarra clásica moderna en España, Europa y América”. (Altamira, 2005, pág. 144).

Como puede verse su gran aporte, tanto en el ámbito de composición, técnica instrumental y enseñanza, tuvo un importante impacto en la evolución de la guitarra clásica moderna, tanto por el éxito obtenido en sus propios conciertos como por el legado y enseñanzas que dejaría a sus alumnos y que luego de un tiempo, estos distribuirían por el mundo. Se debe considerar a Francisco Tárrega un pilar fundamental en el nacimiento y también en la difusión de la guitarra. La gran acogida que han tenido sus composiciones por guitarristas de todo el mundo comprueban que cumplió un papel importantísimo a la hora de despertar nuevamente el interés hacia el instrumento que, antes de su arduo trabajo, no era considerado de manera seria en el círculo musical académico.



1.1.1. La guitarra clásica moderna en América Latina

Aunque la guitarra fue traída por los conquistadores a América Latina a principios del siglo XVI, se trataba de un ejemplar de cuatro cuerdas dobles que se introduciría en las culturas de este territorio para dar origen a instrumentos como el charango o el cuatro venezolano. (Poleo, 2005). La gente originaria de esta región adoptaría el instrumento y lo irían modificando y transformando gracias a los siguientes ejemplares que irían llegando al continente desde Europa. Esta evolución seguiría desarrollándose hasta que en los siglos XIX y XX la guitarra se mezclaría con la música y culturas propias de la región, en el ámbito popular, esto llevaría al instrumento a cumplir un papel de acompañamiento, “la afición se extendió visiblemente, multiplicándose las escuelas y los guitarristas profesionales. Este auge se debió a que la guitarra se convirtió en el instrumento inseparable de las danzas, canciones y poemas populares”. (Poleo, 2005, pág. 5)

En el ámbito académico este instrumento tendría como centro de su desarrollo a Argentina, a inicios del siglo XX, en Buenos Aires existía un importante número de guitarristas, muchos de ellos inmigrantes europeos, que desarrollaban una intensa actividad interpretativa y compositiva. Entre estos guitarristas se encontraban Gaspar Sagreras, Carlos García Tolsa, Antonio Giménez Manjón, Bernardo Troncoso, Francisco Hargreaves, entre otros. A esta actividad se sumaron Domingo Prat y Miguel Llobet, discípulos del fundador de la guitarra clásica moderna, Francisco Tárrega. Llobet llegó a Argentina en 1910 y su actividad en la capital puede resumirse en varias visitas periódicas cuyo único fin era el de presentar conciertos, en cambio Prat, realizó un trabajo más profundo en el campo pedagógico, ya que formó un sinnúmero de estudiantes y también publicó su libro “Diccionario de guitarristas” en 1935, además compuso varias obras que alternaban entre el folclore argentino y el español, entre las cuales se destacaron “La Firmeza”, “Zamba Santiagueña” o “El Escondido”. (Guestrin, 2001).

Esta labor guitarrística impulsó la actividad creativa y pedagógica con el firme propósito de encontrar un respetado lugar dentro de la música académica, este esfuerzo daría como resultado la creación de varias escuelas dedicadas a la enseñanza académica de la guitarra y esto daría lugar a el surgimiento de varios profesionales de la música, como musicólogos, compositores, directores de orquestas y coros que habían iniciado su formación con este instrumento. Es así como la guitarra se difundió ampliamente entre



los países sudamericanos, sin embargo, se puede decir que la guitarra tiene en su desarrollo un camino distinto al del resto de instrumentos de la música académica, debido a que nunca llegaría a acoplarse de manera definitiva en la orquesta, este instrumento tendría una evolución solitaria. (Olmello, 2009).

Aunque en el siglo XX la guitarra seguía sin tener un lugar definitivo en la música académica, en cambio en la música popular ocurría todo lo contrario, ya que el instrumento se había fundido con la música propia de los países sudamericanos que no llevaban mucho tiempo de haber nacido. Chacareras, milongas, zambas, eran algunos de los géneros musicales que eran entonados en la guitarra convirtiéndose así en un instrumento inseparable del canto, estos géneros fueron disfrutados por todas las clases sociales, ya que la burguesía disfrutaba de vez en cuando de presentaciones de canciones acompañadas con guitarra organizadas en los mejores salones de la época. (Guestrin, 2001)

A partir de aquí, empieza a desarrollarse un movimiento distinto que luego recibiría el nombre de nacionalismo, conformado por un grupo de músicos académicos, tanto guitarristas, compositores y directores, que empezaron a mirar hacia su propia cultura y música en lugar de simplemente buscar el único objetivo de parecerse lo más posible a los grandes maestros europeos. Aunque estos profesionales de la música habían sido formados en centros privados y conservatorios, se encontraban con la necesidad de darle una identidad propia a su labor, esta situación se debía a que también en el ámbito social, los países sudamericanos que recientemente se habían independizado de la conquista española se encontraban también en la necesidad de conformar países con una verdadera identidad cultural, con sus propias costumbres, tradiciones y su propio arte.

Es así como estos profesionales formados bajo la total influencia de la música extranjera, empiezan la búsqueda de su propia identidad musical, escudriñando en lo más profundo de la música popular, aprendiendo, reproduciendo y estudiando las melodías y ritmos musicales de sus lugares natales, empiezan a componer obras claramente basadas en los ritmos y música tradicional de cada país pero que no se alejaban de las técnicas de la guitarra académica pues nunca se dejaron de lado las enseñanzas de sus maestros europeos. Entre los guitarristas que se destacaron más por esta labor se encuentran, Heitor Villalobos, Carlos Pedrell, Oscar Fernández, Vicente Emilio Sojo, Agustín Barrios, Rodrigo Riera, Alfonso Broqua, Guillermo Uribe. Estos



guitarristas compondrían las primeras obras con un claro matiz folclórico sudamericano. (Guestrin, 2001)

Vicente Emilio Sojo (1887 – 1974) se desatacó por su labor pedagógica, arreglística y compositiva, esta labor estaba fundamentada en el folklore de su país natal Venezuela. Sirvió de tutor para muchos compositores venezolanos que se encontraban en proceso de formación en el Conservatorio Nacional de Música, impulso la Orquesta Sinfónica de Venezuela, realizó arreglos basados plenamente en música popular para coros y también compuso varias obras con la misma temática para guitarra. (Godoy & Szarán, 1994). Su principal aporte fue ser pionero en la creación de música con un tinte tradicional y popular, este trabajo serviría de guía para muchos guitarristas compositores que también buscaban una identidad musical propia.

Otro gran aporte dentro de este movimiento se dio gracias a Heitor Villa – Lobos (1887 – 1959) de quien se dice que marcó un antes y después en lo que concierne a la guitarra en américa latina. Autodidacta y sin ningún interés por recibir una formación académica, se centraría en la búsqueda de los sonidos ancestrales de la música brasileña y sudamericana. En 1923 viaja a Francia, este sería el primero de muchos viajes realizados a Europa con el fin de mostrar su arte, música que estaba claramente fundamentada en el folklore de su país natal Brasil. Compuso varias obras entre las que se destacan sus “Doce Estudios” dedicados al gran guitarrista Andes Segovia, sobresalen también “Mazurka en re”, “Panqueca”, “Valsa Brillante”. Comienza a escribir una nueva forma musical bajo el nombre de choro, al principio únicamente para guitarra y luego para diversos conjuntos instrumentales, se destaca la que sería su obra de mayor importancia para la guitarra, la “Suite Popular Brasileira” conformada por cinco choros. Villalobos es considerado por su labor el compositor brasileño más importante de la primera mitad del siglo XX, ya que lograría que la gente de su país se identificara de manera muy profunda con su obra, logrando que su música tuviera una clara identidad sudamericana. (Guestrin, 2001)

Agustín Barrios (1885-1944) considerado por muchos guitarristas de talla internacional, como el más grande compositor para guitarra de américa latina. Su vida y obra significarían un gran aporte a la evolución y difusión de la guitarra en este continente, aunque en su juventud fue rechazado por el círculo académico, no descansaría en su labor como intérprete y compositor hasta dejar un legado que



perduraría por muchos años después de su muerte. En un inicio Barrios estudio con un solo maestro llamado Gustavo Sosa Escalada (1877-1943), quien era un guitarrista argentino que vivió algunos años en Paraguay. La formación de Sosa como instrumentista tuvo lugar en Buenos Aires bajo la tutoría de algunos de los guitarristas más destacados de ese entonces, como Carlos García Tolsa o Juan Alais. Tras impartirle sus primeras lecciones quedo impresionado por su rápida asimilación y su talento, entonces convencería a los padres de Agustín para que lo enviaran a estudiar guitarra en Asunción y en 1899 ingresó al Colegio Nacional de la Capital. Escalada le enseñó sus primeras obras para guitarra clásica, y compartió con él, algunos métodos de estudio que habían llegado desde España, con autores como Aguado y Sagreras. (Rojas, 2011)

Más tarde se vinculó a Nicocolo Pellegrini, la personalidad más importante en el ámbito musical de Paraguay, era director, violinista, dirigía y producía conciertos. Pellegrini se sentía muy atraído hacia la música de Barrios, que en ese entonces no componía sino realizaba arreglos para el instrumento, y ayudo a que pudiera realizar sus primeras presentaciones como concertista. En 1910 Agustín Barrios, viajo a Argentina, en donde continuaría aprendiendo y asistiría a numerosos conciertos “descubriendo lo mejor de la música europea y de la guitarra clásica. Escucho tocar a Jiménez Manjón, Sagreras, Domingo Pratt, Miguel Llobet, de este último declaró que había sido el mejor guitarrista que hubo escuchado alguna vez”. (Rojas, 2011, pág. 5)

En Argentina Barrios se convirtió en el primer guitarrista en el mundo en realizar grabaciones profesionales, en total sus grabaciones comprenden más de 30 discos en los cuales presento mayoritariamente sus propias composiciones y algunas transcripciones de piezas clásicas. (Godoy & Szarán, 1994). Sin embargo, para un guitarrista cuyo repertorio estaba basado casi completamente en obras con un tinte popular, le sería muy difícil ser aceptado y ganar respeto como instrumentista. Aunque gozaba de éxito en sus presentaciones y el público disfrutaba de sus arreglos, en el ámbito académico seria criticado, ya que en ese tiempo lo que se buscaba con la guitarra era acercarse estilísticamente a la obra de los maestros europeos, además, también recibía fuertes críticas debido a que usaba cuerdas de metal que le servían para producir diferentes efectos sonoros pero que eran rechazadas completamente por los estudiosos de la guitarra.



A partir de 1918, empieza su faceta de compositor, creando un sinnúmero de obras entre las que se destacaron: “Un sueño en la Floresta”, “Mazurka Appasionata”, “Madrigal”, “La Catedral”, “Vals No 3 Loreley”, entre otras, hasta 1928 viviría su mejor época como compositor, llegando a generar un gran interés por el desarrollo armónico presentado en sus obras. En este periodo de tiempo también recorrería parte de Latinoamérica presentando varios conciertos en Uruguay, Brasil, Argentina y Chile. A pesar de esto no sería capaz de mantenerse económicamente debido a que sus conciertos eran esporádicos, buscando la forma de despertar el interés del público extranjero hacia su obra, Barrios haría uso de un alter ego creado por el mismo, bajo el nombre de “Nitsuga Mangoré” y vestido con los atuendos típicos de los indios guaraní de Paraguay, emprendería una gira por Venezuela, Brasil, Colombia, Panamá, Costa Rica, El Salvador, Honduras y Nicaragua. (Godoy & Szarán, 1994)

En 1936 viaja a Caracas, en donde viviría algún tiempo, presentándose en más de 20 conciertos, además ejercería una fuerte influencia en algunos de los más destacados músicos de Venezuela como Antonio Lauro, Andrés Eloy Blanco y Rodrigo Riera, guitarrista y compositor quien en ese entonces “era un niño que limpiaba zapatos... “Riera se jactaba de haberle limpiado los zapatos al gran Mangoré, y haber escuchado uno de sus famosos conciertos, aunque lo hizo a través de las puertas del teatro”. (Poleo, 2005, pág. 14). Caracterizado por ser un incansable viajero emprendería un nuevo recorrido por países de América Latina que aún no había visitado como: Puerto Rico, República Dominicana y Cuba, en Cuba compuso una de sus obras predilectas “Preludio de Saudade” que luego sería incluida dentro de “La Catedral” como primer movimiento.

Finalmente regresaría a El Salvador, en donde encontraría una mayor acogida que en ningún otro país al que viajó, ahí vivió trabajando como maestro de guitarra, debido a una petición realizada por el propio presidente de este país, hasta su muerte en 1944. (Rojas, 2011). Está claro el grandísimo aporte que Agustín Barrios tendría dentro de la evolución y difusión de la guitarra clásica moderna en el continente americano, su obra y sus grabaciones sirven hoy en día en la formación de guitarristas no solo de América Latina sino también en el continente europeo.

Rodrigo Riera (1923 – 1999) se destacaría también por sus composiciones para guitarra, en su juventud empezaría a ejecutar el cuatro venezolano de manera



autodidacta, poco tiempo después aprendería guitarra de la misma forma, en 1939 entró a formar parte de un grupo de guitarras y voces bajo el nombre de “Hermanos Riera”. Mientras realizaba giras de radio con este grupo, conoció a Antonio Lauro quien al ver la actuación de Riera lo recomendaría con su maestro Raúl Borges. En 1945 entraría a estudiar en la Escuela de Música de Caracas con Alirio Días como compañero y con Raúl Borges como maestro. Ambos guitarristas conocerían a Andrés Segovia que en ese entonces se encontraba en Venezuela, Segovia quedó impresionado con su actuación por lo cual los invitó a sus clases magistrales en Italia. Esta situación sería una grandiosa oportunidad para llevar la música latinoamericana para guitarra al continente europeo, en donde el repertorio de guitarra había pasado mucho tiempo sin renovarse. Se graduó en el Real conservatorio de Música y Declamación en Madrid en 1952 y dos años después emprendería una gira como concertista de guitarra por Venezuela y algunos países europeos, su repertorio se basaba en obras de compositores como, Heitor Villa – Lobos, Vicente Emilio Sojo, Raúl Borges, Agustín Barrios y en sus propias composiciones. En 1956, junto a Alirio Días grabó un Lp conformado por obras populares latinoamericanas para guitarra. (Bruzual, 1999)

En 1962, el compositor venezolano Conny Méndez invitó a Riera a dar un concierto en Nueva York, el recital fue de gran éxito y Riera se quedaría algunos años en esta ciudad, en este periodo de tiempo se dedicaría a su carrera principalmente como compositor y también como concertista y maestro, aquí nacería una de sus obras más importantes “Preludio Criollo” la cual es hasta la actualidad requerida en los conservatorios de Europa y América, también compondría su obra “Elorac”, que es caracterizada por un estilo y estructura armónica que antecede a la obra de compositores más recientes como Leo Brouwer o Carlo Domeniconi. En 1969 regresa a Venezuela, concretamente a su ciudad natal Barquisimeto en donde se dedicaría a la pedagogía, llegando a crear el programa de estudios musicales de la Universidad Centro Occidental Lisandro Alvarado. También participaría como Juez en diversos festivales de guitarra en Caracas, en donde se relacionaría con Leo Brower, Carlos Barbosa, David Russell, entre otros. La obra compositiva de Riera se centra en alejarse de las formas musicales nacidas en Europa como las fugas y minuets para buscar su propia identidad guitarrística basándose en formas musicales latinoamericanas, como: valeses, joropos, merengues, danzas. (Bruzual, 1999)



Gracias a el trabajo de estos guitarristas, la obra compositiva para el instrumento llevo a tener una identidad propia, uniendo las enseñanzas técnicas y teóricas de los maestros europeos con la identidad musical propia de las melodías y ritmos tradicionales latinoamericanos, fueron capaces de crear un gran repertorio para el instrumento. Estas obras a más de distribuirse por todo el continente latinoamericano fueron también reconocidas y valoradas por los conservatorios europeos en donde se las usa para la formación de los nuevos guitarristas.

1.1.2. La guitarra en Ecuador

En el ámbito nacional la guitarra clásica moderna también iría cobrando su propia identidad al mezclarse con la música y géneros tradicionales como: el pasillo, vals, yaraví y San Juanito. De la misma forma que en el resto del continente surgirían importantes figuras que dedicarían su vida a este instrumento y que lograrían aportar, gracias a composiciones y arreglos, al repertorio de guitarra. Entre las figuras más importantes para la guitarra nacional se encuentran:

Carlos Bonilla Chávez (1923 – 2010). Su formación se dio en gran parte de manera autodidacta, pues había nacido en una familia de músicos y tenía acceso a información de donde pudo aprender a tocar la guitarra, más tarde estudió y se graduó de contrabajista en el Conservatorio Nacional de su ciudad natal Quito. Es considerado y conocido comúnmente como “el padre de la guitarra” por ser el fundador de esta catedra en el Conservatorio Nacional de Música en 1952, también fue su primer director y profesor de contrabajo. Como guitarrista lograría hacer una gira de conciertos por 37 estados de la Unión Americana, en donde presentaría sus obras con un claro tinte nacionalista, presentando y trabajando sobre la música popular del Ecuador. Entre sus obras más importantes se encuentran: “Suite Andina Atahualpa”, “Ponchito al hombro”, “Beatriz”. También apporto a la música popular con la creación de pasillos como “Cantares del alma” o “Solo tú” (Almeida, 2016).

Otro guitarrista que apporto de gran manera al desarrollo de la guitarra en el Ecuador fue Homero Hidrobo (1929 – 1979). Es considerado uno de los más importantes ejecutantes de guitarra y de requinto, instrumento que derivó de la fusión de la guitarra española con la música ecuatoriana. Tuvo una labor muy grande dentro de la música popular pues fue integrante de varios grupos de música ecuatoriana como “Los tres”,



“Los reales” y “Los brillantes”, con esta actividad lograría difundir la música tradicional ecuatoriana como los pasillos y vales. Además, como concertista de guitarra interpretaba también obras de compositores totalmente académicos como “Francisco Tárrega”, “J.S. Bach.” o incluso “Agustín Barrios”. (Peñarreta, 2013)

Con una formación más académica que popular Terry Pazmiño (1949) estudio en el Conservatorio Juan José Landaeta de Venezuela, y ahí se especializaría en guitarra con los maestros Alirio Díaz y Antonio Lauro, graduándose en 1975. Es arreglista y compositor, ha dedicado su vida a trabajar sobre la música popular ecuatoriana, es autor del libro “20 Armonizaciones y composiciones de música ecuatoriana para guitarra”. Entre sus composiciones más destacadas se encuentran “La siembra danzante”, “Los ríos de la música”, “Yumbo festivo”. (Godoy M. , 2005) .

A partir del nacimiento de la guitarra clásica moderna en España y su llegada a el continente latinoamericano, surgieron importantes figuras que aportaron de manera invaluable al desarrollo del instrumento, ya sea mediante composiciones, arreglos, por su actividad en el área pedagógica y como concertistas, estos músicos ayudaron a que la guitarra tenga la popularidad y acogida de la que goza hoy en día. Mediante la selección de cinco obras se pretende conformar un repertorio que muestre el desarrollo de la guitarra en este continente a través del análisis musical y estudio de las técnicas instrumentales usadas en cada obra. El entendimiento de estos aspectos facilitará la interpretación de las obras seleccionadas ya que se profundizará en las diferencias estilísticas que presentan las mismas.



1.2. TÉCNICAS DE EJECUCIÓN EMPLEADAS EN EL REPERTORIO.

1.2.1. Técnicas de la mano derecha

Pulsación: en la guitarra clásica se usan principalmente los dedos: índice, medio y anular, en diferentes combinaciones de los mismos, existen dos formas básicas de pulsar una cuerda:

- **Con apoyo:** se pulsa una cuerda y el dedo queda apoyado contra la cuerda superior, el apoyo genera un volumen mayor en las notas pulsadas.
- **Sin apoyo:** se pulsa una cuerda y el dedo regresa a su posición inicial, esta manera de pulsar las cuerdas genera sonidos de menor volumen que al usar el apoyo.

Arpeggios: se trata de una técnica muy común en la guitarra clásica en la que se incluye el uso del dedo pulgar, además del índice, medio y anular para tocar notas que pertenecen a un mismo acorde o posición, a través de diferentes cuerdas. Es común que se mezcle la técnica del arpeggio con notas apoyadas.

1.2.2. Armónicos con la mano derecha:

Cualquier nota musical es el resultado de la agrupación de varios sonidos (serie armónica) que vibran simultáneamente y que derivan en un sonido básico que llamamos fundamental. Cada vez que se divide una cuerda en partes iguales: mitad, tercios...si colocamos un dedo de la mano izquierda, apoyándolo ligeramente sobre la cuerda en el traste adecuado y pulsamos dicha cuerda, el resultado sonoro será un sonido armónico que estará dentro del grupo de sonidos que son producidos por la cuerda de forma natural. Debido a esto, si se lleva a cabo esta acción sobre el traste XII, IX, VII, V, IV... se producirán armónicos diferentes; de octava, de tercera o de quinta...con respecto al sonido fundamental de la cuerda, estos son los armónicos naturales. Los sonidos armónicos que reciben el nombre de armónicos artificiales o octavados son aquellos en los que intervienen las dos manos a la vez para poder ejecutarlos. (Ruiz J. , 2015, pág. 40) Mientras la mano izquierda pisa un traste, la mano derecha realiza dos acciones para poder producir el sonido, un dedo se posa ligeramente sobre la cuerda y en el traste en el que se encuentra el armónico y el dedo pulgar pulsa la cuerda.



Rasgueado: uno o varios dedos de la mano derecha golpean, para arriba o para abajo, un grupo de cuerdas haciéndolas sonar de forma rítmica, la ejecución del rasgueado puede hacerse con más delicadeza, en lugar de golpear, se desliza un dedo a lo largo de las cuerdas, produciendo un sonido parecido a un arpeggio ejecutado a una velocidad muy alta.

Tremolo: se usan los dedos de la mano derecha en el siguiente orden: pulgar, índice, medio y anular. El pulgar toca notas en diferentes cuerdas y a menudo cumple la función de acompañamiento, mientras que los demás dedos tocan en una misma cuerda con la intención de simular la duración prolongada de una nota. (Ruiz J. , 2015)

1.2.3. Técnicas de la mano Izquierda

Ligados: se ejecuta pulsando la primera nota, y dejando caer el dedo más cercano sobre la nota indicada con fuerza, para que ambos sonidos se oigan con claridad. De la misma manera se ejecutan los ligados de tres y cuatro notas, no se pulsa más que la primera; cuando las notas descienden, se pulsa la primera nota y se levanta el dedo que la está pisando de modo que se oiga la segunda nota.

Ligado con arrastre: es un ligado de dos notas con un mismo dedo, que se hace, subiendo o bajando, deslizando el dedo que pisa la primera nota sobre la cuerda, hasta llegar y hacer sonar a la segunda nota. También se hace sobre dos cuerdas.

Armónicos con la mano izquierda: se producen al posar un dedo de la mano izquierda sobre la cuerda y traste requerido y se pulsa con cualquier dedo de la mano derecha, los armónicos que se ejecutan de esta forma reciben el nombre de armónicos naturales.

Cejilla: se debe que colocar el dedo uno de la mano izquierda, recto, pisando en un traste varias o todas las cuerdas a la vez. Esta técnica nos permite facilitar algunas posiciones en las que tenemos que tocar sonidos que están en cuerdas diferentes, pero en el mismo traste y de otro modo sería imposible o muy complicado realizar.



CAPÍTULO 2.

LA CATEDRAL

2.1. Agustín Barrios

Agustín Barrios nació el 5 de mayo de 1885 en San Juan Bautista de las Misiones (Paraguay). Fue uno de los más importantes compositores para guitarra clásica de Latinoamérica, en palabras de John Williams, “Agustín Pío Barrios, fue el más grande compositor de guitarra de todos los tiempos”. (Godoy & Szarán, 1994, pág. 1). Barrios es la figura guitarrística más trascendente en América, el mayor creador y solista virtuoso que realizó a través de la composición de más de 300 obras, el más valioso aporte al desarrollo técnico y estético de la guitarra clásica en Latinoamérica, además el primer caso de artista latinoamericano que recorrió a lo largo de su vida el continente americano, además de conquistar Europa con sus obras para guitarra. (Godoy & Szarán, 1994).

Agustín Barrios tuvo dos maestros importantísimos que caben destacar, el primero fue Gustavo Sosa Escalada, creador de la escuela guitarrística del Paraguay, quien se encargaría de la formación instrumental de Barrios, fue además maestro de destacados intérpretes de la guitarra como: Quirino Báez Allende y Enriqueta Gonzales, también fue compositor de obras como: “Gavota”, “Zaida Mercedes” y “María”. Gustavo Sosa formó guitarristas y compuso obras que se consideran como lo más trascendente en la historia musical del país. El segundo maestro de Barrios fue Nicolino Pellegrini, quien tuvo diferentes facetas musicales como: profesor de violín, afinador de pianos, primer fundador y director de la banda de músicos de la policía de la capital del Paraguay, entre sus composiciones más destacadas están “Tierra guaraní”, la primera zarzuela escrita en este país y su “Capricho paraguayo”, uno de los primeros intentos de desarrollar un lenguaje sinfónico nacional. (Rojas, 2011)

Barrios apareció como protagonista de una revolución guitarrística utilizando cuerdas de metal, en vez de las que en ese entonces se fabricaban de tripa. Estas, que a pesar de numerosas desventajas y un mar de críticas, le permitían la obtención de numerosos efectos de sonido, que encantaban a su público; como compositor, era versátil lo cual le facilitaba las permanentes propuestas de originalidad de acuerdo al tipo de audiencia de sus actuaciones, y la inclusión de la temática del folklore



latinoamericano en su repertorio, lo que la vieja escuela consideraba como un sacrilegio. Pero fue precisamente el uso y la inclusión del folklore de su país en sus composiciones el gran aporte que dejó Barrios para el repertorio y desarrollo musical de la guitarra. (Godoy & Szarán, 1994)

Otro grandísimo aporte que realizó Barrios para la difusión de la guitarra como instrumento solista se dio gracias a que fue un pionero en el tema de grabación de discos, sus grabaciones contemplan más de 30 discos en 78 rpm interpretando unas 60 obras, entre estas se encontraban la mayoría de sus composiciones, transcripciones de piezas clásicas y piezas originales para Guitarra. Otra forma en la que Barrios aportó a la difusión de la guitarra fue a través de sus presentaciones y giras, desde 1929 hasta 1934 viajaría a distintos países como: Brasil, República Dominicana, Venezuela, Trinidad, Panamá, El Salvador, Colombia, Costa Rica, México, Honduras y Guatemala. Además, en 1932 se presentó en Europa y Estados Unidos, en 1934 actuó en Bélgica y luego en Berlín, Madrid y París. Logrando con esto darse a conocer a él mismo como compositor guitarrista y a su invaluable repertorio que conforma uno de los más grandes aportes a la guitarra como instrumento de concierto. “La mayoría de los estudiosos de su obra como Sila Godoy y Bacón Duarte Prado de Paraguay, Alirio Díaz de Venezuela, Abel Carlevaro de Uruguay, Leo Brower de Cuba, John Williams de Inglaterra, Richard Stover de EUA y tantos otros, coinciden plenamente acerca de la trascendencia y proyección universal de su obra, ubicando al compositor como el más destacado y representativo creador de música para guitarra en América.” (Szarán, 2009, pág. 4)

2.2. La Catedral

Esta obra fue compuesta en 1921, siendo conformada en un inicio por dos movimientos, andante religioso y alegre solemne para luego en el año 1938 añadirse un primer movimiento, preludio saudade. Es una de las obras más vinculadas a la figura icónica de Barrios, el mismo Andrés Segovia se refirió a “La catedral”, señalando lo siguiente “En 1921, en Buenos Aires, actué en la Sala La Argentina, célebre por su buena acústica para la guitarra, donde Barrios había dado conciertos semanas antes de mi actuación. Invitado por mí Barrios me visitó en el Hotel y tocó en mi propia guitarra varias de sus obras entre las que me impresionó realmente una magnífica obra de concierto “La Catedral” cuyo primer tiempo es un andante como una introducción y una

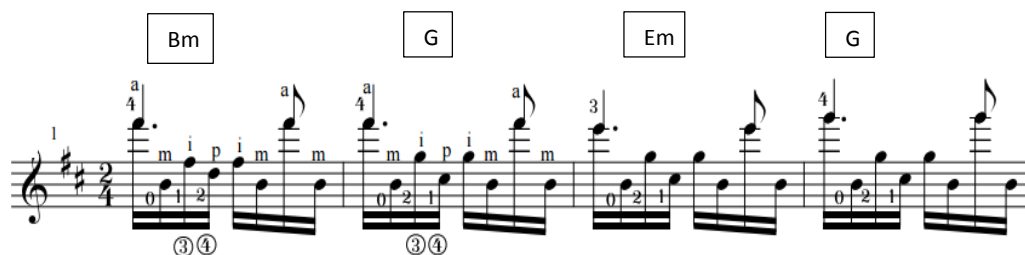


segunda parte de gran virtuosismo que conformaba una pieza buenísima para el repertorio de un concertista de guitarra. (Godoy & Szarán, 1994, pág. 24). La catedral es una obra de virtuosismo que exige por parte del intérprete un dominio de una amplia cantidad de técnicas de ejecución y que sin duda aportan grandemente al desarrollo instrumental de cualquier estudiante de guitarra. (Rojas, 2011)

2.3. Análisis técnico-guitarrístico de La Catedral

2.3.1. Primer movimiento (Preludio saudade)

Este movimiento tiene un carácter saudade, su significado demanda una interpretación cercana a la melancolía y debe ser ejecutado de manera lenta. (Forero, 2014, pág. 7). Los primeros 9 compases se presentan a manera de introducción en donde sobresale una melodía que para destacarse por sobre las otras voces utiliza la técnica del “apoyo¹”, esta melodía es tocada por el dedo anular mayoritariamente en la primera cuerda, mientras que un acompañamiento en forma de arpeggio es ejecutado sin apoyo en el resto de cuerdas. Aunque esta sección no hace uso de una gran variedad de posiciones, exige al intérprete independencia de los dedos de la mano derecha ya que todas las notas que el dedo anular toca son apoyadas, mientras que los dedos pulgar, medio e índice tocan sin apoyo, consiguiendo así ampliar el volumen de la voz principal que se encuentra en el registro agudo del instrumento.



¹ **Apoyo:** se pulsa una cuerda y el dedo queda apoyado contra la cuerda superior, el apoyo genera un volumen mayor en las notas pulsadas.



Gráfico 1. Partitura Guía 1: Obra “La catedral – primer movimiento”, Autor Agustín Barrios Mangoré, compases 1-9. Recuperado de: <http://bnpm.ch/abs/502.pdf>

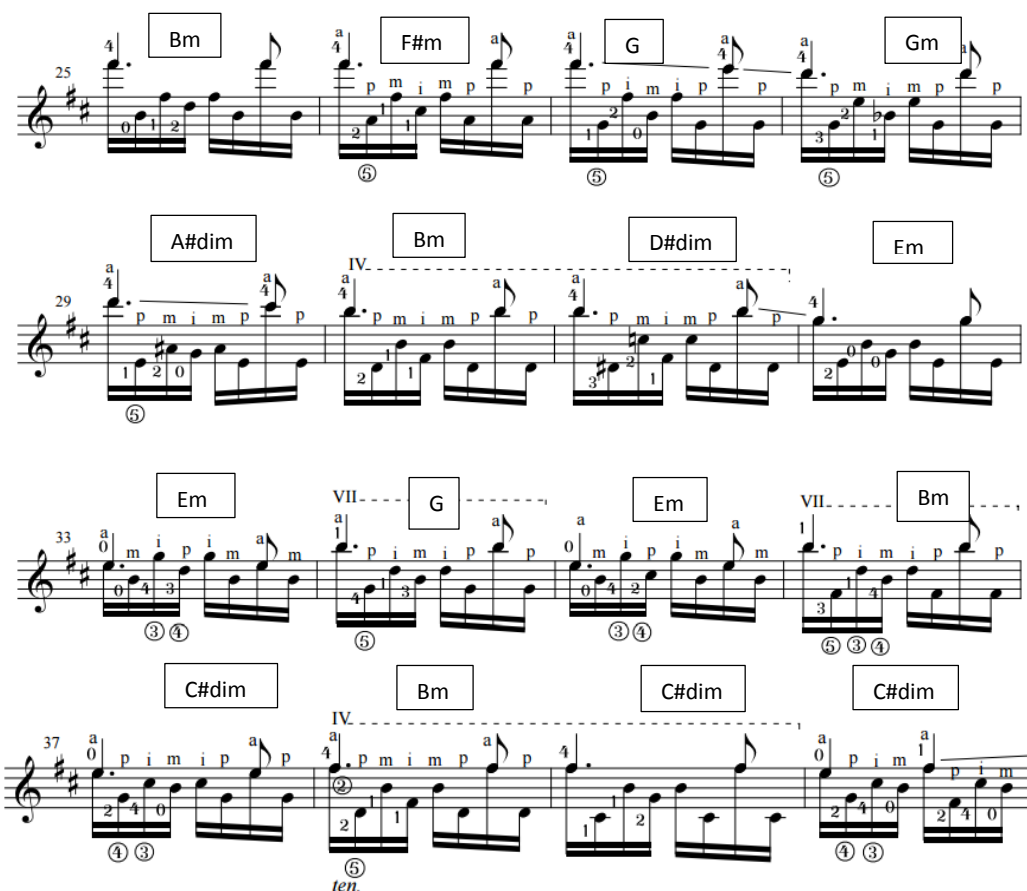
Desde el compás 10 al compás 20 se presenta una nueva sección en la que el uso de la mano derecha se mantiene igual que en la anterior, mientras que en la mano izquierda se presenta un mayor reto técnico a causa de una gran cantidad de cambios de posición de la mano izquierda, además de usar de forma más recurrente la cejilla.

Gráfico 2. Partitura Guía 2: Obra “La catedral – primer movimiento”, Autor Agustín Barrios Mangoré, compases 09-20. Recuperado de: <http://bnpm.ch/abs/502.pdf>

Desde el compás 21 se presenta una recapitulación del material inicial, el cual se repite de manera idéntica hasta el compás 44 en donde se presenta un nuevo desarrollo marcado por el recurrente cambio de posiciones de la mano izquierda y un desplazamiento por el mástil de la guitarra mucho mayor que en el resto de secciones de este movimiento, además los frecuentes cambios de las cuerdas usadas para el arpeggio de acompañamiento exigen al interprete una mayor movilidad de los dedos de la mano derecha.



Gráfico 3. Partitura Guía 3: Obra “La catedral – primer movimiento”, Autor Agustín Barrios Mangoré, compases 21-24. Recuperado de: <http://bnpm.ch/abs/502.pdf>



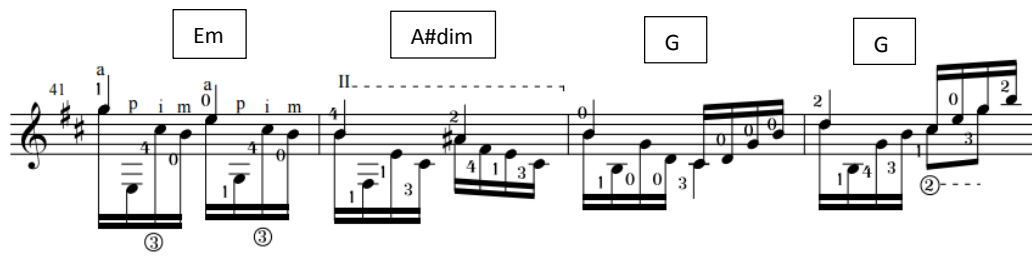


Gráfico 4. Partitura Guía 4: Obra “La catedral – primer movimiento”, Autor Agustín Barrios Mangoré, compases 25-44. Recuperado de: <http://bnpm.ch/abs/502.pdf>

Desde el compás 44 hasta el final del movimiento se presenta una coda, esta sección cambia la forma en la que se mueven los dedos de la mano derecha, en especial el dedo anular, que hasta este punto se había mantenido con apoyo constante en todas las notas, en esta sección se tocan las notas sin apoyo y se deja de tocar arpeggios para pasar a tocar escalas. Además, en el compás 47 aparece por primera vez un nuevo recurso técnico, armónicos naturales, los cuales deben ser tocados solo con la mano derecha, colocando suavemente el dedo índice sobre el traste de la nota del armónico señalado y pulsando con el dedo pulgar para producir el sonido requerido. Para terminar esta sección la mano derecha hace uso de una secuencia de tres acordes, el primero tocado con armónicos naturales para terminar el primer movimiento con tres acordes conclusivos.

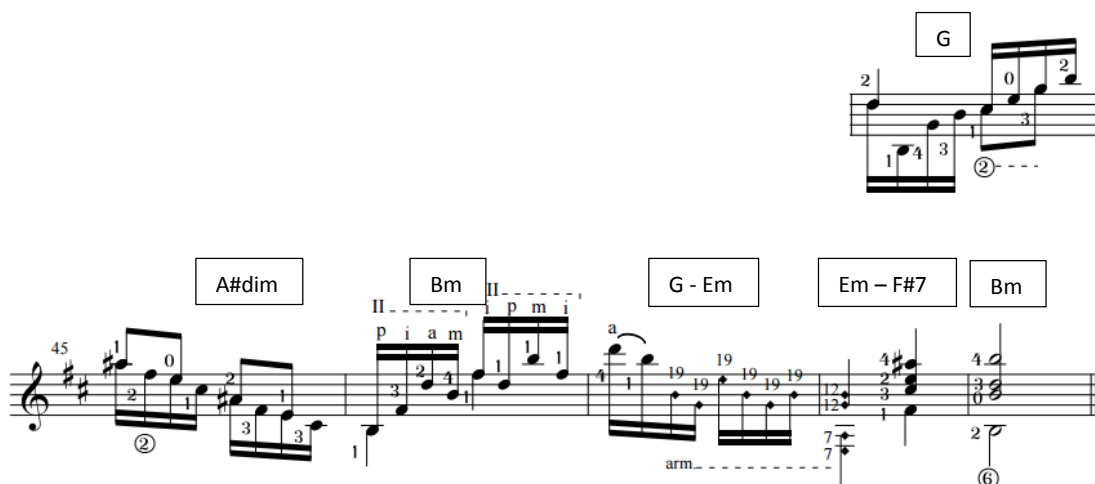


Gráfico 5.- Partitura Guía 5: Obra “La catedral – primer movimiento”, Autor Agustín Barrios Mangoré, compases 44-49. Recuperado de: <http://bnpm.ch/abs/502.pdf>



2.3.2. Segundo movimiento (andante religioso)

El segundo movimiento empieza con un motivo de carácter suave y cantable. La primera frase musical que hace de introducción, es la frase más corta del movimiento con 4 compases, se caracteriza por estar compuesta de un patrón rítmico (el cual se usará de manera recurrente a lo largo de este movimiento) con figuración de semicorchea corchea que se presenta a la par de una sección armonizada a tres voces. Esta sección demanda al intérprete un gran cuidado a la hora de ejecutar tanto la melodía como las partes armonizadas ya que en todo momento debe mantenerse claridad en la ejecución y hacer que todas las voces de la armonía suenen limpias y sin ruido.

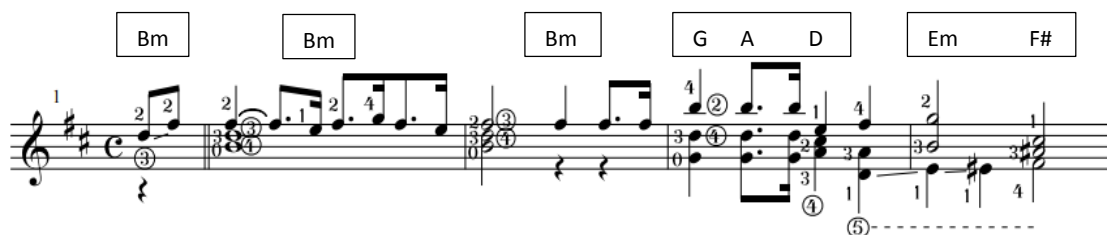
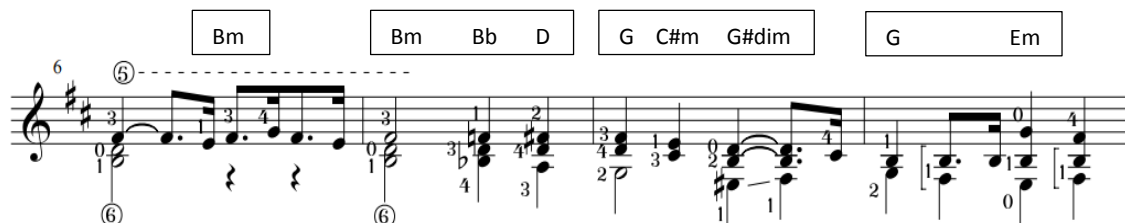


Gráfico 6. Partitura Guía 6: Obra “La catedral – segundo movimiento”, Autor Agustín Barrios Mangoré, compases 1-5. Recuperado de: <http://bnpm.ch/abs/502.pdf>

Desde el compás 6 hasta el compás 12 se presenta una reiteración de la melodía inicial y a continuación, en el compás 12, se presenta un pasaje armonizado a cuatro voces, lo cual demanda al intérprete un mayor cuidado ya que se deben escuchar todas las voces con claridad, para que la armonización pueda ser apreciada en su totalidad.



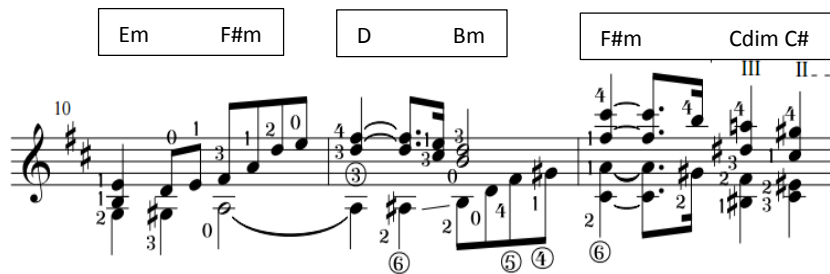


Gráfico 7. Partitura Guía 7: Obra “La catedral – segundo movimiento”, Autor Agustín Barrios Mangoré, compases 6-12. Recuperado de: <http://bnpm.ch/abs/502.pdf>

Desde el compás 13 al compás 15 se presenta una sección caracterizada por dos progresiones de acordes a cuatro voces en las cuales cada acorde se encuentra separado del siguiente por una figuración de corchea semicorchea (la misma figuración de la melodía inicial de este movimiento). Esta sección demanda al intérprete una mayor agilidad en la mano izquierda ya que debe ejecutar un acorde con figuración de semicorchea y pasar rápidamente a formar otro acorde, la velocidad requerida dificulta el movimiento de los dedos considerablemente. Además, la primera progresión se encuentra separada de la segunda por un pequeño adorno ejecutado con ligados, en figuración de fusas y aunque es una melodía rápida y con función de adorno, debe ser ejecutada con claridad y consistencia.

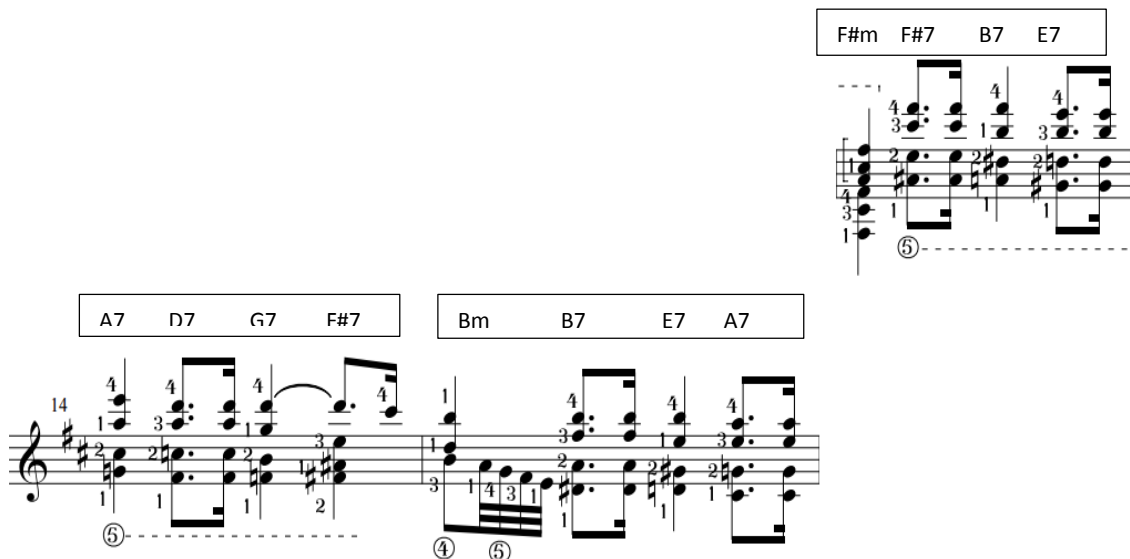


Gráfico 8. Partitura Guía 8: Obra “La catedral – segundo movimiento”, Autor Agustín Barrios Mangoré, compases 13-15. Recuperado de: <http://bnpm.ch/abs/502.pdf>

Del compás 15 al 24 aparece una sección que también hace uso de acordes a 4 voces y se desarrolla a través del mismo patrón rítmico, corchea con punto - semicorchea, además se vuelve a recurrir al uso de ligados en el compás 21, en un adorno melódico que da paso a una coda final. En los dos últimos compases tenemos el uso de dos armónicos naturales que deben ser ejecutados solo con la mano derecha, terminando de esta manera el segundo movimiento.

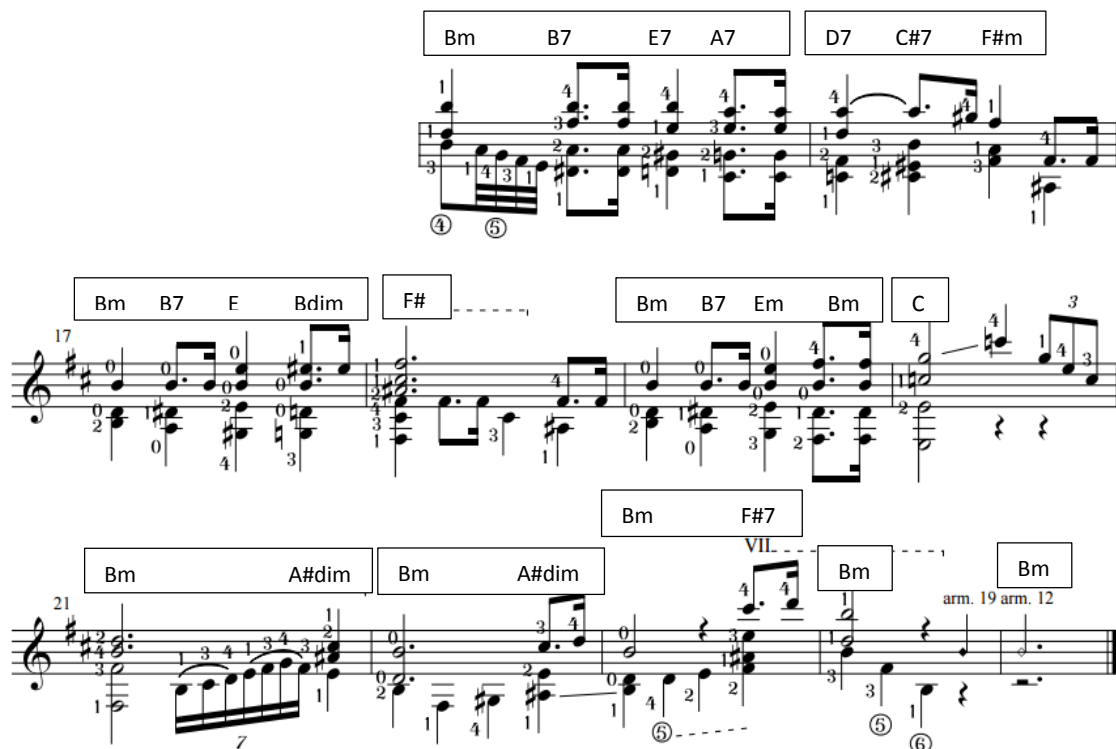


Gráfico 9. Partitura Guía 9: Obra “La catedral – segundo movimiento”, Autor Agustín Barrios Mangoré, compases 15-25. Recuperado de: <http://bnpm.ch/abs/502.pdf>

2.3.3. Tercer movimiento (alegre solemne)

El tercer movimiento es de carácter rápido, se destaca por el uso de una figuración fija (semicorcheas) a lo largo de todo el movimiento, siendo la armonía y las diferentes voces melódicas las encargadas de su desarrollo musical. Desde el compás 1 al 10 se presenta una sección en donde se destaca el uso de arpeggios y ligados, además de la presencia de un bajo en el primer tiempo de cada compás el cual permanece sonando mientras se ejecuta el resto del arpeggio que se encuentra en figuración de semicorcheas, de esta forma el bajo constituye una base melódica constante que suena a la par del resto del desarrollo musical a cargo de las semicorcheas.

Esta sección demanda al intérprete claridad en la ejecución de los bajos ya que debe cuidar que se mantengan sonando, respetando la figuración escrita que busca dar una sensación de tres voces, además el intérprete debe desarrollar velocidad y agilidad en ambas manos ya que este movimiento requiere ser ejecutado de manera rápida.

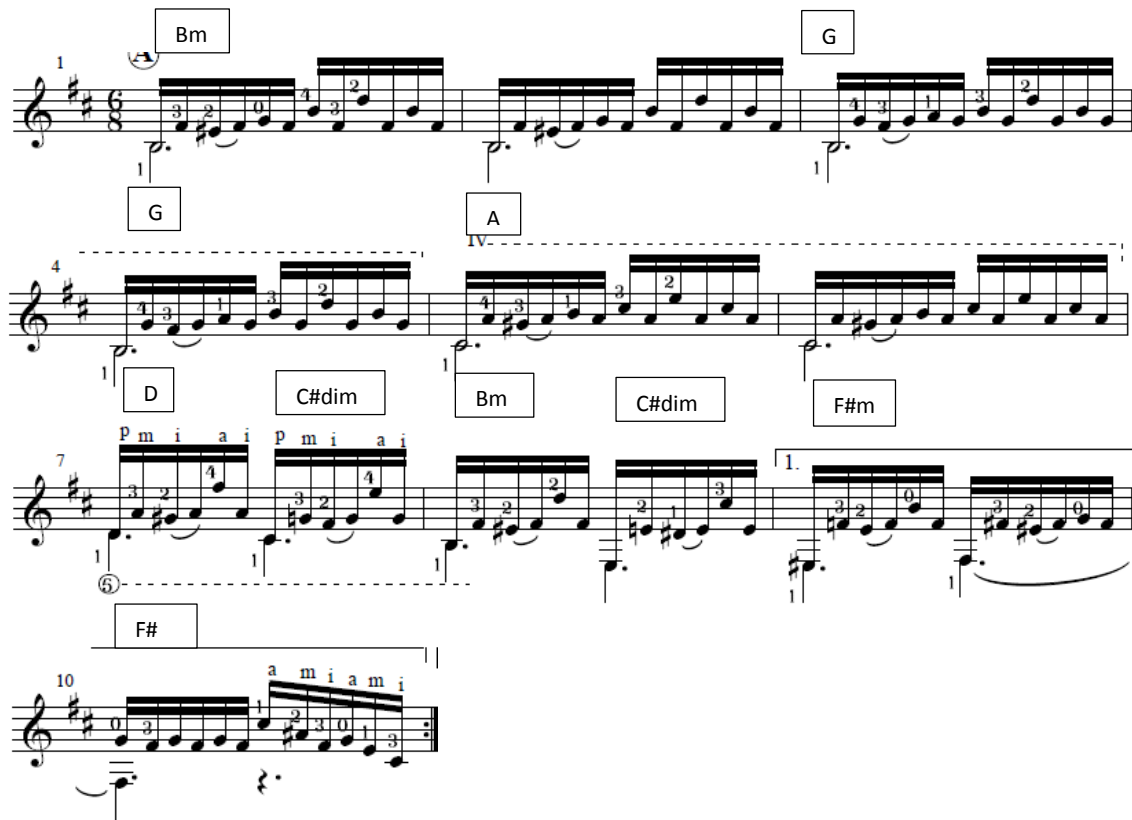
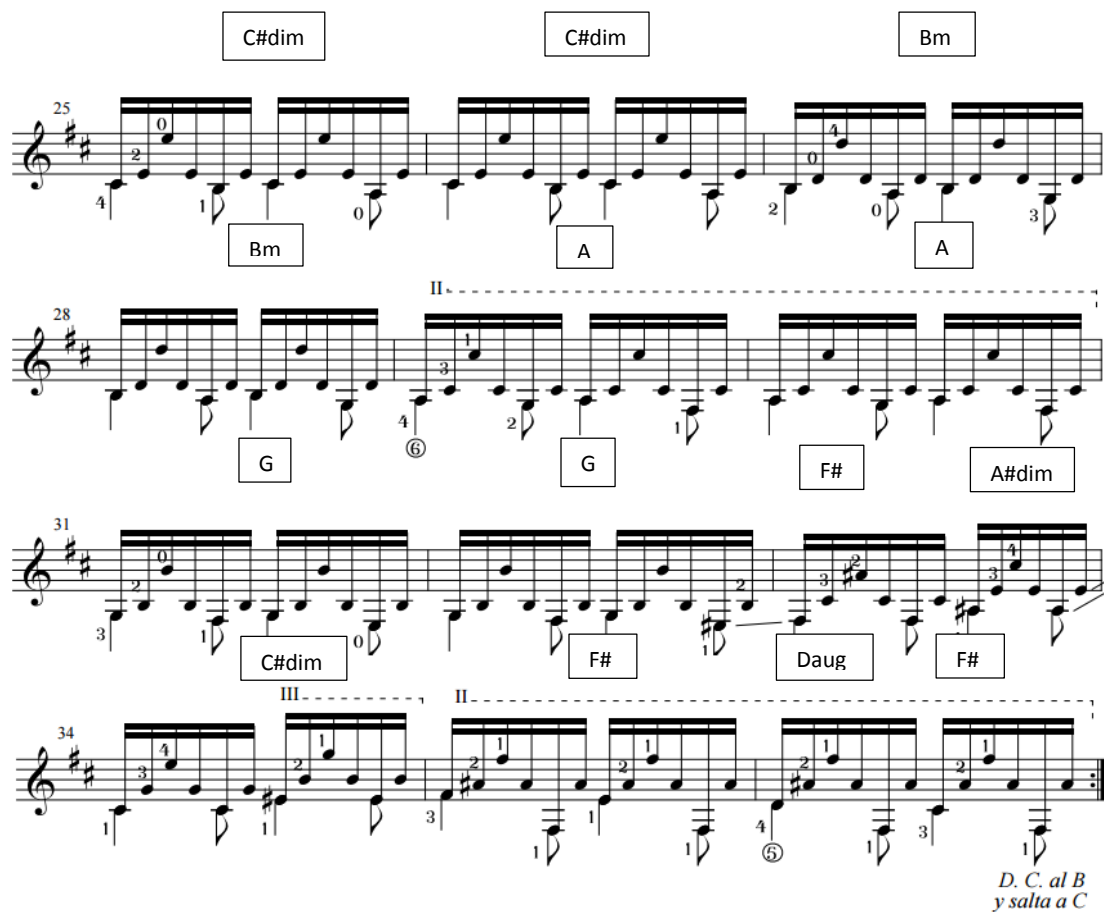


Gráfico 10. Partitura Guía 10: Obra “La catedral – tercer movimiento”, Autor Agustín Barrios Mangoré, compases 1-10. *Recuperado de:* <http://bnpm.ch/abs/502.pdf>

Del compás 12 al 22 se presenta una sección con función de puente que mantiene la misma figuración rítmica pero varía en la melodía cambiando los arpeggios por escalas tocadas a través de las seis cuerdas. Es necesario un alto nivel de agilidad en ambas manos ya que, al ser este movimiento de carácter alegre y rápido, la mano izquierda se ve en la necesidad de cambiar de posición con mucha frecuencia y muy rápidamente. Esta sección mezcla los siguientes recursos técnicos: cejilla, ligados, notas apoyadas y sin apoyo los cuales deben usarse de manera correcta para aportar claridad y velocidad a la ejecución.



Gráfico 11.- Partitura Guía 11: Obra “La catedral – tercer movimiento”, Autor Agustín Barrios Mangoré, compases 12-22. Recuperado de: <http://bnpm.ch/abs/502.pdf>



25 C#dim Bm A A

28 G G F# A#dim

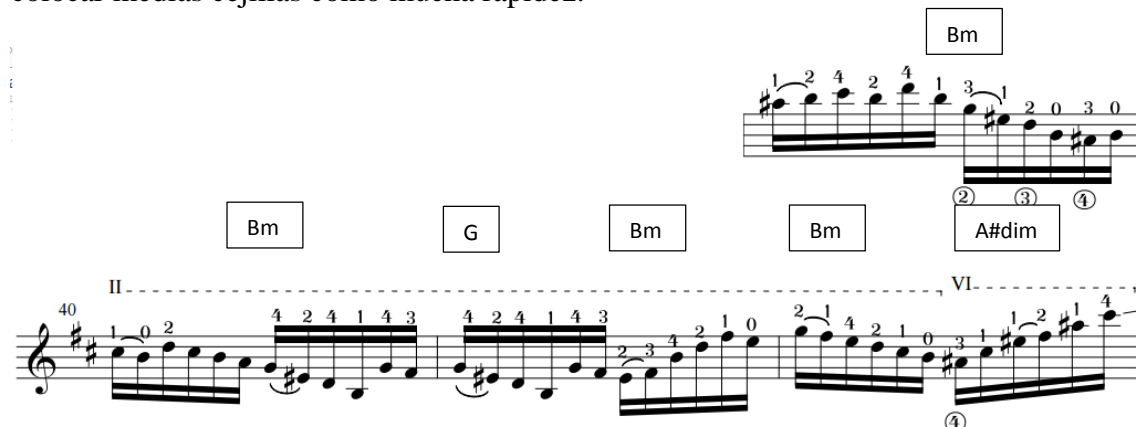
31 C#dim F# Daug F#

34 III II

D. C. al B y salta a C

Gráfico 12. Partitura Guía 12: Obra “La catedral – tercer movimiento”, Autor Agustín Barrios Mangoré, compases 23-36. Recuperado de: <http://bnpm.ch/abs/502.pdf>

Del compás 39 al 54 se presenta una nueva sección caracterizada por el uso de arpeggios, ligados y el frecuente cambio de posiciones de la mano izquierda. La dificultad de este pasaje radica en desplazar velozmente la posición, así como también colocar medias cejillas como mucha rapidez.



Bm Bm G Bm Bm A#dim

40 VI



43 D C#7 Bm Bm

46 Bm Bm A#dim D

49 E C#dim F#m G Bm

52 Bm F#m F#m F#m

rall. D. C. al B y salta a Coda

Gráfico 13. Partitura Guía 13: Obra “La catedral – tercer movimiento”, Autor Agustín Barrios Mangoré, compases 39-54. Recuperado de: <http://bnpm.ch/abs/502.pdf>

Del compás 56 al 58 se presenta una sección que desempeña el papel de puente en donde se destaca nuevamente el uso de campanela. Este pasaje exige al ejecutante velocidad y claridad tanto en la melodía que se encuentra en las cuerdas más graves como de la nota pedal ejecutada en la segunda cuerda, de manera que las dos melodías se escuchen de manera clara y definida.

57 Bm E

58 Bm F

Gráfico 14. Partitura Guía 14: Obra “La catedral – tercer movimiento”, Autor Agustín Barrios Mangoré, compases 57-58. Recuperado de: <http://bnpm.ch/abs/502.pdf>

Desde el compás 59 al compás al 63 se presenta una coda final caracterizada por el uso de arpeggios y el desplazamiento rapidísimo de la posición de la mano izquierda hacia el registro más agudo de la guitarra, para luego concluir el movimiento con el mismo acorde en tres posiciones distintas. Esta sección demanda fuerza y agilidad en la mano izquierda y derecha ya que se debe tocar los arpeggios a una velocidad alta y desplazar la mano izquierda rápidamente hacia el registro agudo de la guitarra, lo cual presenta dificultad especialmente en la fuerza que requiere el desplazamiento de la cejilla, además la parte final requiere que se toquen los acordes, a cuatro voces, de manera clara ya que al ser la parte conclusiva de la obra se debe tener especial cuidado de no ensuciar la ejecución para terminarla de manera consistente.

Gráfico 15. Partitura Guía 15: Obra “La catedral – tercer movimiento”, Autor Agustín Barrios Mangoré, compases 59-63. Recuperado de: <http://bnpm.ch/abs/502.pdf>

2.4. Análisis de la forma musical de la Catedral.

2.4.1. Primer movimiento

El primer movimiento presenta un diseño binario en donde la primera parte “A” se extiende desde el compás 1 hasta el 20 y la parte “B” se extiende desde el compás 21 hasta el 47. A su vez las partes “A” y “B” se encuentran estructuradas de forma ternaria ya que cada una está formada por tres frases musicales a, b y c.



Parte “A”

- **a:** Se extiende desde el compás 1 hasta el compás 8. Esta frase se presenta como la introducción ya que expone el motivo melódico principal del mismo, además de los recursos técnicos y musicales a partir de los cuales se desarrolla este movimiento.
- **b:** Se extiende desde el compás 9 hasta el 12, su función es la de un puente que prepara la transición desde la introducción a una sección de desarrollo musical, despierta el interés y prepara al oyente para lo que está por venir.
- **c:** Se extiende desde el compás 13 hasta el 20, se trata de una nueva frase que consiste en un desarrollo musical, el final de esta frase además se conecta con la siguiente parte del movimiento que empieza con una re-exposición del motivo principal presentado en la introducción.

Parte “B”

- **a:** Se extiende desde el compás 21 al 29. Es la primera frase de la segunda parte del movimiento, se presenta hasta el compás 25 con re exposición textual de lo que se presentó en la introducción en los 5 primeros compases. A partir del compás 26 hasta el final de la frase se presenta una variación.
- **b:** Se extiende desde el compás 30 al 37. Su función es la de un puente que conecta la primera y tercera frase, prepara al oyente para la siguiente frase musical.
- **c:** Se extiende desde el compás 38 al 49. Se presenta realizando la función de coda que va concluyendo progresivamente el movimiento a la vez que se prepara al oyente para pasar al segundo movimiento de la obra. en esta frase se cambia de recursos técnicos y melódicos ya que se sustituye la melodía en campanela y su acompañamiento de arpegios para usar solamente arpegios.



Esquema de la forma musical

A			B		
a	b	c	a	b	c

Tabla 1. Estructura de la forma musical de la obra “La Catedral - Primer movimiento”.

2.5. Análisis Armónico de La Catedral.

2.5.1. Primer movimiento.

El primer movimiento se encuentra en la tonalidad de B menor, La armonía y los grados tonales usados en el primer movimiento se corresponden con la estructura musical, cada frase inicia en el acorde del primer grado, excepto el compás 9 que es el inicio de la segunda frase de la parte “A”, esta frase comienza con el acorde de tercer grado que cumple una función similar al de primer grado. Hacia el final del movimiento se empieza a usar la nota A# que es la alteración de la escala menor armónica.

Parte “A”

a		
Compás	Acorde	Grado Tonal
1	Bm	I
2	Gmaj7	VI
3	Em	IV
4	G	VI
5	Bm	I
6	Gmaj7	VI
7	E7	IV
8	A7	VII

Tabla 2.- Cuadro en el que se muestran los acordes y grados tonales usados en la obra “La Catedral – Primer movimiento”, compases 1-8.



b		
Compás	Acorde	Grado Tonal
9	D	III
10	A7	VII
11	F#	V
12	Bm	I

Tabla 3. Cuadro en el que se muestran los acordes y grados tonales usados en la obra “La Catedral – Primer movimiento”, compases 9-12.

c		
Compás	Acorde	Grado Tonal
13	Bm	I
14	C#7	II
15	C#m7(b5)	II
16	F#	V
17	Em7	IV
18	C#7	II
19	C#7	IV
20	F#	V

Tabla 4.-Cuadro en el que se muestran los acordes y grados tonales usados en la obra “La Catedral – Primer movimiento”, compases 13-20

Parte “B”

a		
Compás	Acorde	Grado Tonal
21	Bm	I
22	G7 maj7	VI
23	Em	IV



24	G	VI
25	Bm	I
26	F#m	V
27	Gmaj7	VI
28	Gm	VI
29	A#dim	VI

Tabla 5. Cuadro en el que se muestran los acordes y grados tonales usados en la obra “La Catedral – Primer movimiento”, compases 21-29

b		
Compás	Acorde	Grado Tonal
30	Bm	I
31	D#dim	III
32	Em	IV
33	Em7	IV
34	G	VI
35	Em	IV
36	Bm	I
37	C#dim	II

Tabla 6. Cuadro en el que se muestran los acordes y grados tonales usados en la obra “La Catedral – Primer movimiento”, compases 30-37

c		
Compás	Acorde	Grado Tonal
38	Bm	I
39	C#dim	II
40	C#dim	II
41	Em	IV
42	A#dim	VII
43	G	VI



44	G	VI
45	A#dim	VII
46	Bm	I
47	G - Em	VI - IV
48	Em – F#7	IV – V
49	Bm	I

Tabla 7.- Cuadro en el que se muestran los acordes y grados tonales usados en la obra “La Catedral – Primer movimiento”, compases 38-49

2.6. Análisis de la forma musical de La Catedral

2.6.1. Segundo movimiento

El segundo movimiento presenta un diseño binario en donde la primera parte “A” se extiende desde el compás 1 al 12 y la parte “B” se extiende desde el compás 13 al 25. A su vez cada parte se encuentra compuesta por dos frases musicales, a y b.

Parte “A”

- **a:** se extiende desde el compás 1 al 5, se presenta como una introducción en donde se expone el motivo rítmico, corchea con punto – semicorchea, sobre el cual se desarrolla el movimiento.
- **b:** se extiende desde el compás 6 al 12, se trata de una nueva frase que se presenta a manera de desarrollo musical.

Parte “B”

- **a:** se extiende desde el compás 13 al 19, se trata de la segunda frase del desarrollo musical del movimiento, se caracteriza por el uso del motivo rítmico expuesto en la introducción, corchea con punto – semicorchea, sobre una progresión de acordes a cuatro voces.
- **b:** se extiende desde el compás 20 hasta el 25, se trata de una coda que concluye esta sección y a su vez prepara al oyente para el tercer movimiento.



Esquema de la forma musical

A		B	
a	b	a	b

Tabla 8.- Estructura de la forma musical de la obra “La Catedral –Segundo movimiento”.

2.7. Análisis Armónico de La Catedral

2.7.1. Segundo movimiento

El segundo movimiento se encuentra en la tonalidad de B menor, cada frase musical pose sus propias cadencias armónicas y sus propios acordes. A diferencia del primer movimiento en donde se presenta un acorde por compas, esta vez en la mayoría de compases se muestra el uso de una progresión de 3 o 4 acordes, con lo cual el movimiento armónico pose un gran desarrollo.

Parte “A”

a		
Compás	Acorde	Grado Tonal
1	Bm	I
2	Bm	I
3	Bm	I
4	G – A – D	VI – VII - III
5	Em – F#	IV – V

Tabla 9. Cuadro en el que se muestran los acordes y grados tonales usados en la obra “La Catedral – Segundo movimiento”, compases 1-5

b		
Compás	Acorde	Grado Tonal
6	Bm	I
7	Bm – Bb – D	I – I – III
8	G – C#m – G#dim	VI – II - VI
9	G – Em	VI – IV



10	Em – F#m	IV – V
11	D – Bm	III – I
12	F#m – Cdim – C#	V – II – II

Tabla 10. Cuadro en el que se muestran los acordes y grados tonales usados en la obra “La Catedral – Segundo movimiento”, compases 6-12

Parte “B”

a		
Compás	Acorde	Grado Tonal
13	F# - F#7 – B7 – E7	V – V – I – IV
14	A7 – D7 – G7 – F7	VII – III – VI – V
15	Bm – B7 – E7 – A7	I – I – IV – VII
16	D7 – C#7 – F#m	III – II – V
17	Bm – B7 – E – Bdim	I – I – IV – I
18	F#	V
19	Bm – B7 – Em – B	I – I – IV – I

Tabla 11. Cuadro en el que se muestran los acordes y grados tonales usados en la obra “La Catedral – Segundo movimiento”, compases 13-19

b		
Compás	Acorde	Grado Tonal
20	C	II
21	Bm – A#dim	I – VII
22	Bm – A#dim	I – VII
23	Bm – F#7	I – V
24	Bm	I
25	Bm	I

Tabla 12. Cuadro en el que se muestran los acordes y grados tonales usados en la obra “La Catedral – Segundo movimiento”, compases 20-25



2.8. Análisis de la forma musical de La Catedral

2.8.1. Tercer movimiento

El tercer movimiento se presenta con una forma musical de rondo², en donde un tema principal se alterna con 3 couplets o temas secundarios distintos.

- **A:** Se extiende desde el compás 1 al 11, se trata de la mitad de la frase reiterativa del rondo, que se va alternando con las demás frases musicales.
- **B:** Se extiende desde el compás 12 hasta el 22 es una nueva sección, se trata de un desarrollo musical se toca con la primera frase en cada repetición de esta sección.
- **C:** Se extiende desde el compás 23 hasta el 36, se trata de otra sección, el primer desarrollo o frase musical que se alterna con la primera frase.
- **D:** Se extiende desde el compás 39 hasta el 54, se trata de la última sección de desarrollo o frase musical que se alterna con la primera frase.
- **Coda:** Se extiende desde el compás 55 hasta el 63, se trata de una frase que concluye el tercer movimiento y la obra.

Esquema de la forma musical.

Rondo					
A: B	C	A: B	D	A:B	Coda

Tabla 13. Estructura de la forma musical de la obra “La Catedral –Tercer movimiento”.

2.9. Análisis Armónico de La Catedral

2.9.1. Tercer movimiento

El tercer movimiento se encuentra en la tonalidad de B menor, cada frase musical tiene cadencias armónicas diferentes. Este movimiento es el único de la obra en dónde

² **Rondo:** Composición musical, popular entre los siglos XVIII y XIX, cuyo tema principal se repite varias veces, intercalándolo con otras secciones.



se produce una modulación, aunque muy brevemente, en el compás 18 se modula a D mayor y en el compás 27 se retorna a la tonalidad principal.

Parte “A”

A		
Compás	Acorde	Grado Tonal
1	Bm	I
2	Bm	I
3	G	VI
4	G	VI
5	A	VII
6	A	VII
7	D – C#dim	III – II
8	Bm – C#dim	I – II
9	F#m	V
10	F#	V
11	F#	V

Tabla 14. Cuadro en el que se muestran los acordes y grados tonales usados en la obra “La Catedral – Tercer movimiento”, compases 1-11

Parte “B”

B		
Compás	Acorde	Grado Tonal
12	Bm	I
13	Bm – Adim	I – VII
14	Em	IV
15	Bm	I
16	A – Em	VII – IV
17	F#7 - A	V - VII



18	D	III
19	A – G	VII – VI
20	D	III
21	D – A	III – VII
22	D	III

Tabla 15. Cuadro en el que se muestran los acordes y grados tonales usados en la obra “La Catedral – Tercer movimiento”, compases 12-22

Parte C

C		
Compás	Acorde	Grado Tonal
23	D	III
24	D	III
25	C#dim	II
26	C#dim	II
27	Bm	I
28	Bm	I
29	A	VII
30	A	VII
31	G	VI
32	G	VI
33	F# - A#dim	V - VII
34	C#dim	II
35	F#	V
36	Daug – F#	III – V
37	Em - F#	IV – V
38	Bm	I

Tabla 16. Cuadro en el que se muestran los acordes y grados tonales usados en la obra “La Catedral – Tercer movimiento”, compases 23-38



Parte D

D		
Compás	Acorde	Grado Tonal
39	Bm	I
40	Bm	I
41	G – Bm	VI – I
42	Bm – A#m	I – VII
43	D – C#7	III– II
44	Bm	I
45	Bm	I
46	Bm	I
47	Bm	I
48	A#dim - D	VII – III
49	E – C#dim	IV - II
50	Fm - G	V – VI
51	Bm	I
52	Bm – F#m	I – V
53	F#m	V
54	F#m	V

Tabla 17.- Cuadro en el que se muestran los acordes y grados tonales usados en la obra “La Catedral – Tercer movimiento”, compases 39-54

Coda

Coda		
Compás	Acorde	Grado Tonal
55	Em – F#	IV – V
56	Bm	I
57	E	IV



58	Bm – F	I – V
59	Bm	I
60	Bm	I
61	Bm	I
62	Bm	I
63	Bm	I

Tabla 18. Cuadro en el que se muestran los acordes y grados tonales usados en la obra “La Catedral – Tercer movimiento”, compases 55-63

2.10. Análisis morfológico de La Catedral

2.10.1. Primer Movimiento

Parte “A”

El primer movimiento inicia con una frase de 8 compases que expone la tonalidad B menor y la figuración rítmica que se va a usar en el desarrollo del primer movimiento, la cual se compone de una negra con puntillo y corchea en la melodía principal o primera voz, mientras que el acompañamiento se presenta en semicorcheas, armónicamente es una frase estable con mínima tensión provocada por la presencia del séptimo grado en el penúltimo compás. La segunda frase musical conformada por cuatro compases presenta brevemente la tonalidad relativa mayor de la tonalidad principal, D mayor, y en el cuarto compas vuelve a la tonalidad principal Bm, esta sección cumple la función de puente entre la primera y tercera frase, esta última se encuentra conformada de 8 compases y en su desarrollo presenta mayoritariamente el uso de la dominante de B menor, F# mayor, y de su dominante secundario C# mayor, debido a esto es una zona un poco inestable o que genera tensión en el oyente ya que se desarrolla en el acorde dominante y de esta forma genera un contraste con la primera frase.

Parte “B”

La primera frase de la parte “B” consta de 9 compases y en los primeros 5 se presenta una repetición idéntica a la primera frase de la parte “A”, los siguientes 4 compases inician con el quinto grado F#m y se desarrollan de en una progresión de



acordes distinta, es una sección de mucha estabilidad armónica similar a la primera frase del movimiento. La segunda frase de la parte “B” consta de ocho compases y se desarrolla mayoritariamente en el primer y cuarto grado, no se presenta la dominante por lo que esta zona también está llena de estabilidad armónica, esta sección cumple la función de puente entre la primera y tercera frase, pero a diferencia del puente de la parte “A” no presenta inestabilidad armónica, con lo cual se hace notorio un contraste entre la parte “A” y “B”. Por último, el movimiento finaliza con una frase de 12 compases la cual se desarrolla mayoritariamente en el primer, segundo, sexto y séptimo grado, por lo cual es una zona de estabilidad armónica con mínimo movimiento e inestabilidad provocada por la presencia del acorde de séptimo grado, además en el último tiempo del penúltimo compás se presenta el dominante, el cual resuelve inmediatamente en el grado tonal Bm. Este primer movimiento se centra y presenta en su mayoría estabilidad armónica y un carácter tranquilo o melancólico, siendo la tercera frase de la parte “A” el punto de máxima tensión armónica.

2.10.2. Segundo Movimiento

Parte “A”

El segundo movimiento inicia con una frase de 5 compases que se desarrolla en la tonalidad principal de la obra, Bm, esta frase presenta el grado dominante en los dos últimos tiempos del ultimo compas, además se evidencia el uso de una mayor cantidad de grados tonales, llegando a tener hasta tres acordes en un compás, en esta primera frase se presenta una célula rítmica que será usada en todo el movimiento y que suena similar a la del primer movimiento, corchea con punto semicorchea, al inicio se presenta una sola voz y a partir del tercer compás se empiezan a desarrollar acordes armonizados a 3 voces variando momentáneamente la figuración haciendo uso de negras y blancas.

La segunda frase consta de 7 compases, se desarrolla mayoritariamente en los grados; primero, tercero y sexto, al final de la frase se presenta el acorde de dominante, con lo cual da paso a una zona de inestabilidad y mayor desarrollo armónico, en esta frase el manejo de la figuración varia ya que se usan melodías que siempre están armonizadas a tres voces y ya no se usa principalmente la figuración de corchea con



punto semicorchea, sino que se usan mayormente negras y corcheas, esto genera un contraste con la primera frase.

Parte “B”

La parte “B” comienza con una frase de 7 compases y con un ritmo armónico mucho mayor que en las otras secciones llegando a presentar hasta cuatro acordes por compas, con lo cual se desenvuelve una cadena de dominantes: F#7 – B7 – E7 – A7 – D7 – G7 – F#7 - Bm que resuelven uno en el otro, hasta llegar a el grado tonal en el que se presenta un adorno en semicorcheas, luego de esto se presenta una segunda cadena de dominantes: E7 – A7 – D7 – C#7 – F#m – Bm hasta resolver nuevamente en el grado tonal. Al final se presentan dos progresiones similares, I – V/IV - IV – I, en donde se usa un dominante secundario, el dominante del cuarto grado de la tonalidad principal. Esta frase está llena acordes con función de dominante, es una zona en la que se mantiene una gran inestabilidad y tensión armónica y en el último compás se resuelve en el grado tonal, la figuración de esta sección vuelve a ser la misma que al principio del movimiento, corchea – semicorchea - negra, pero con la melodía armonizada cuatro voces. Por último, se presenta una frase de 6 compases la cual se desarrolla mayoritariamente en los grados; primero y séptimo, además presenta el dominante en el último tiempo del antepenúltimo compás y en los dos siguientes compases resuelve al primer grado. Esta frase cumple la función de reafirmar la tonalidad de la obra por lo cual el primer grado se presenta en varias ocasiones, además la armonización de la melodía disminuye notoriamente concluyendo este movimiento con una sola nota, B.

2.10.3. Tercer movimiento

Parte “A”

La parte “A” consta de una frase de 11 compases, inicia con el acorde del grado tonal Bm y presenta los acordes de los grados VI y VII, y luego al final de la frase el de dominante, por lo cual es una zona de bastante movimiento armónico, aunque se presenta un acorde por cada dos compases, la figuración de esta sección y movimiento cambia radicalmente, esta frase utiliza semicorcheas en un compás de 6/8 y debido al carácter del movimiento su ejecución es muy rápida. Aunque la figuración de



semicorcheas se mantiene a lo largo de toda la sección, se presentan tres voces, la primera es una nota a manera de campanela, la segunda es un arpeggio que hace de acompañamiento y la tercera es una melodía en la voz más grave la cual hace uso de blancas con punto y negras con punto.

Parte “B”

La parte “B” consta de una frase de 11 compases, inicia con el acorde del grado tonal y se desarrolla utilizando cadencias distintas a las de la frase anterior, presenta mayoritariamente los grados I – VII – IV y III, es una zona de desarrollo armónico que contrasta con la sección anterior ya que, aunque la figuración utilizada y velocidad de ejecución son iguales que en la frase anterior, las voces melódicas cambian ya que se dejan de lado las tres voces tratadas anteriormente para pasar a presentar una sola voz melódica la cual se desarrolla en a través de los grados ya mencionados y presenta en su mayor parte un desarrollo a modo de escalas ascendentes y descendentes.

Parte “C”

La parte “C” consta de una frase de 16 compases, es la primera frase en toda la obra en donde se presenta una modulación, se traslada momentáneamente a la relativa mayor de la tonalidad principal, es decir D mayor, en esta tonalidad se presenta una progresión de acordes en la que se utilizan principalmente los grados: I – II – VI – V mediante los cuales se consigue su desarrollo musical, en cuanto a la figuración se mantiene la misma que en las dos frases anteriores, pero se retorna al manejo de tres voces melódicas, la primera en forma de campanela, es decir una nota pedal constante presente en la primera cuerda, la segunda voz se encuentra en el registro medio y se trata notas que al unirse con las otras dos voces generan un arpeggio el cual hace de acompañamiento, y la tercera voz ubicada en el registro más grave presenta una melodía en figuración de negra - corchea – negra, la cual suena de forma parecida a la célula rítmica de los otros dos movimientos.



Parte “D”

La parte “D” consta de una frase de 16 compases y retorna en el grado tonal Bm. Se desarrolla utilizando principalmente los grados: I – VII – VI – V, es una frase de bastante desarrollo armónico, el cual se presenta a través de una sola voz melódica la cual se desarrolla a modo de escalas ascendentes y descendentes, en cuanto a la figuración, se mantienen las semicorcheas.

Coda

Es la última sección de la obra consta de 9 compases y se desarrolla casi totalmente en el grado tonal, es una zona de muchísima estabilidad armónica y cumple la función de reafirmación de la tonalidad principal y de conclusión del movimiento y de la obra. Se retorna al uso de tres voces melódicas, en donde la tercera voz presenta nuevamente la figuración de negra – corchea – negra, al igual que en la parte “C” y la figuración se mantiene igual excepto en los últimos tres compases en donde se usan negras con punto y blancas con punto para finalizar.



CAPÍTULO 3.

RECUERDOS DE LA ALHAMBRA

3.1. Fráncico Tárrega

Nace en Villareal Castellón en 1852 y muere en Barcelona en 1909. Es, con mucho, el guitarrista mejor conocido del siglo pasado, cuya labor como concertista, compositor, transcriptor y maestro, fue determinante para el desarrollo de la guitarra del siglo XX. “Que hoy en día, la figura de Francisco Tárrega siga siendo emblemática y no deje indiferente a nadie que se aproxime al mundo de la guitarra, es un hecho objetivamente constatable” (Tirado, 2009, pág. 1). En 1874 ingresa al Real conservatorio de Madrid, matriculado en solfeo, piano y armonía. Siendo la guitarra su instrumento de concierto, también llegó a ser primer violín de la Orquesta del Teatro del Liceo en Barcelona.

Adaptar a la guitarra la música escrita para otro instrumento, fue una de las facetas a las que Tárrega se dedicó con más energía, siguió la vieja tradición de los vihuelistas españoles de adaptar al instrumento polifónico la música que originariamente estaba compuesta pensando en otras agrupaciones vocales o instrumentales. La transcripción de piezas de grandes compositores consagrados, como Bach, Händel, Mozart, Haydn, Beethoven, Mendelssohn, Chopin, Schubert, Schumann, Verdi o Wagner, entre otros, persigue el doble objetivo de aproximar su instrumento a un público escéptico y demostrar al mundo de la gran música las extraordinarias posibilidades de la guitarra como instrumento de concierto. (Pujol, 1978)

La característica y aporte más importante de las transcripciones de Tárrega es la búsqueda de que la música originalmente compuesta para otros instrumentos se adapte a la guitarra de la forma más fiel posible, con el fin de conseguir que no se pierda el sentido original de la música compuesta para violín, piano, voz o cuarteto de cuerdas. Se debía realizar un importante trabajo armónico, intentando que los timbres de los instrumentos originales se evocaran fielmente con la guitarra. Debido a esto, muchos de los tipos de digitaciones utilizados por Tárrega constituyen una auténtica novedad y un claro aporte al desarrollo musical del instrumentó, creando así una técnica guitarrística hasta entonces inédita. “En palabras de Felipe Pedrell: Tárrega hizo de la guitarra, instrumento al parecer pobre en recursos y vulgar, un agente organográfico de los más



expresivos que posee la música.” (Tirado, 2009, pág. 27) Otro gran aporte de Tárrega al desarrollo musical del instrumento fueron sus composiciones, en esta línea, “Tárrega sigue la estela de Fernando Sor, quien, cincuenta años antes, ya había logrado que la guitarra pudiera evocar la estructura armónica de un cuarteto de cámara, es decir, las cuatro voces correspondientes al violín I, violín II, viola y violonchelo.” (Arciniega & Frassetto, 2010)

La música del compositor parte de los recursos armónico-polifónicos que le ofrecía el instrumento, aprovechando la belleza de sus características propias en cuanto a tesitura, dinámica, textura, timbres, etc. Tárrega es autor de obras mundialmente conocidas como: “Recuerdos de la alhambra”, “Capricho árabe” o su “Gran vals”, además en su obra compositiva sobresalen sus preludios que exploran las capacidades expresivas del instrumento. “Sus preludios para guitarra son de suma delicadeza. La expresión que daba a su ejecución, nacía de su exquisita sensibilidad y de su prodigioso mecanismo, del cual nunca hiciera alarde, pero con el que obtenía efectos de colorido increíbles”. (Tirado, 2009, pág. 29). Este genial compositor y artista aportó al desarrollo de la guitarra con más de 217 obras entre transcripciones y composiciones realizadas a lo largo de su vida, es innegable el gran valor de su aporte en el ámbito guitarrístico tanto en el avance técnico como en el crecimiento del repertorio para guitarra.

3.2. Recuerdos de la Alhambra

Recuerdos de la Alhambra es una obra para guitarra clásica compuesta por Francisco Tárrega en 1896. Es una de las composiciones para guitarra clásica más conocidas del mundo, fue inspirada en el complejo palaciego y fortaleza instalada en una colina rocosa en Granada, España, que data de mediados del siglo XIV y que, en 1492, con la conquista de Granada por parte de los Reyes Católicos, pasó a ser el palacio real (Dago, 2011).

3.3. Análisis técnico-guitarrístico de Recuerdos de la Alhambra

Su característica principal es el uso de la técnica de ejecución de tremolo. El tremolo es un recurso técnico cuya finalidad es lograr imitar a instrumentos como el violín el cual

se diferencia de la guitarra por la duración que se le puede dar a las notas, es decir la intención del tremolo es la de mantener la ilusión de una nota continua sin interrupciones. Se presenta como una melodía de notas repetidas en el registro agudo (el trémolo propiamente dicho) y un acompañamiento que ejecuta arpeggios en el registro medio y grave de la guitarra. “Técnicamente se realiza tocando las notas del trémolo con los dedos anular, medio e índice (que tocan en este orden) mientras el pulgar toca el acompañamiento”. (Villanueva, 2006) La mano derecha ejecuta el tremolo mientras que en la mano izquierda se presentan varias posiciones que deben ser tocadas con fluidez a fin de que no se pierda la característica principal de la obra que es la melodía constante a cargo del tremolo.

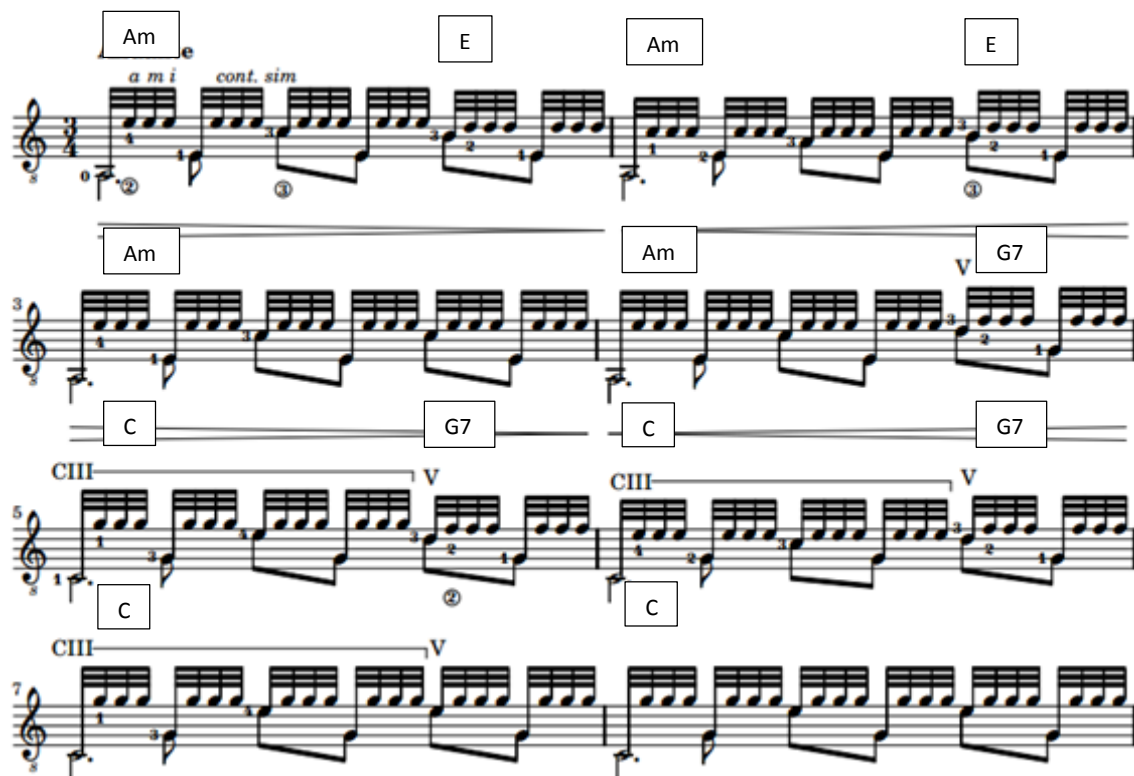


Gráfico 16. Partitura Guía 16: Obra “Recuerdos de la Alhambra”, Autor Francisco Tárrega, compases 1-8. Recuperado de: <http://www.mutopiaproject.org/ftp/TarregaF/recuerdos/recuerdos-let.pdf>

Los primeros tres compases se desarrollan en la primera y segunda posición de la guitarra, en el compás 4 la mano derecha se desplaza a la posición número 5, en el compás 5 la mano derecha pasa a colocar una cejilla en el tercer traste y en los

siguientes dos compases se usarán las posiciones 3 y 5. Aunque en esta sección los desplazamientos de la mano derecha no son demasiado grandes o distantes debe moverse fluidamente entre las posiciones ya que de esto dependerá que la ejecución del tremolo sea clara y que no presente cortes que puedan ensuciar la interpretación.

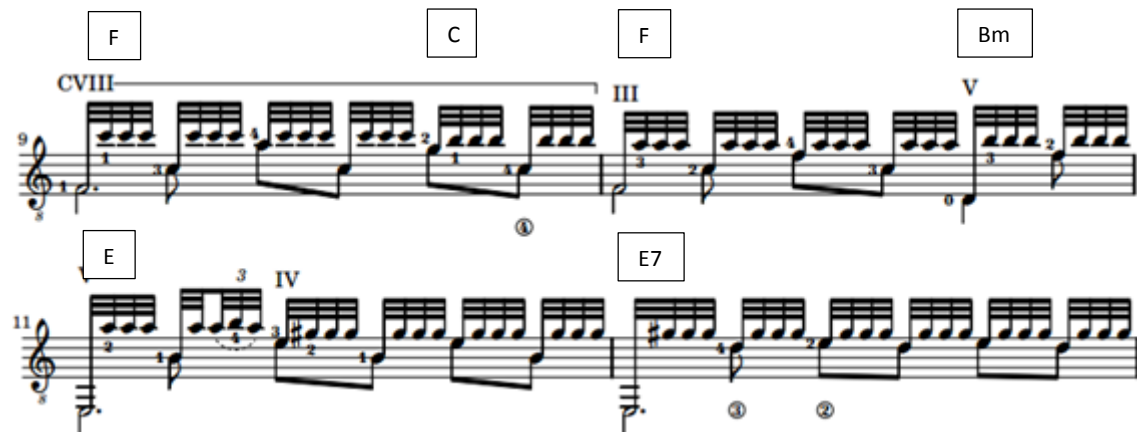
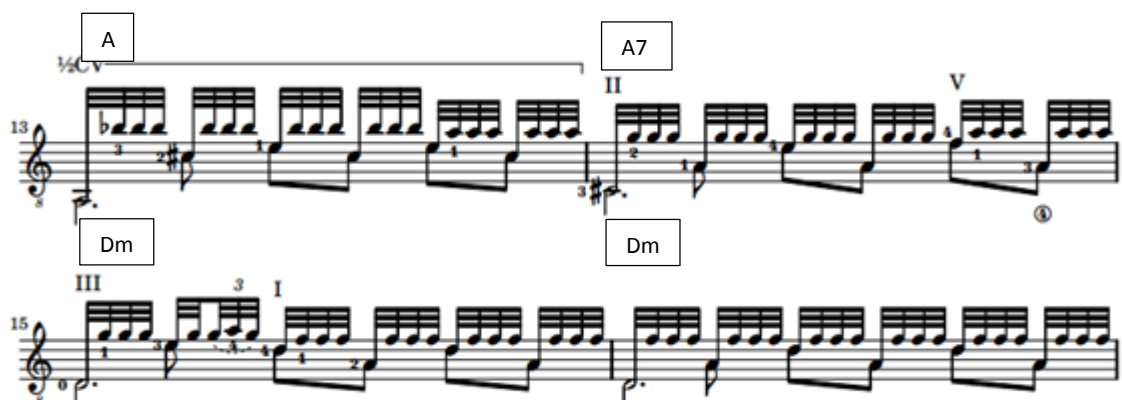


Gráfico 17. Partitura Guía 17: Obra “Recuerdos de la Alhambra”, Autor Francisco Tárrega, compases 9-12. Recuperado de: <http://www.mutopiaproject.org/ftp/TarregaF/recuerdos/recuerdos-let.pdf>

En el compás nueve la mano derecha realiza un gran desplazamiento desde la tercera hasta la octava posición manteniendo la cejilla, el movimiento de la mano sobre el mástil debe ser muy relajado con el fin de mantener el sonido constante del tremolo y de evitar sonidos producidos por el desplazamiento de la cejilla sobre las cuerdas. En el compás 10 la mano regresa a la tercera posición, pero esta vez soltando la cejilla por lo que el movimiento de la mano resulta más fácil. Los compases 11 y 12 se desarrollan únicamente en la 4 posición.



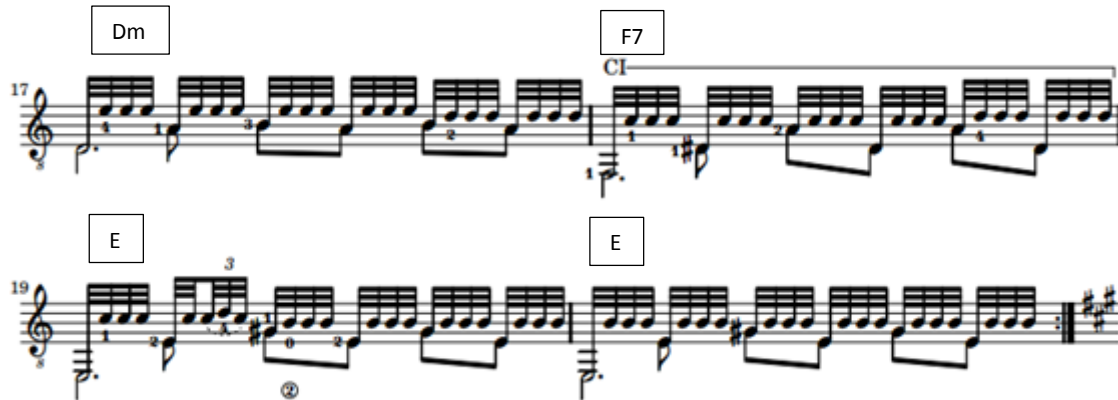
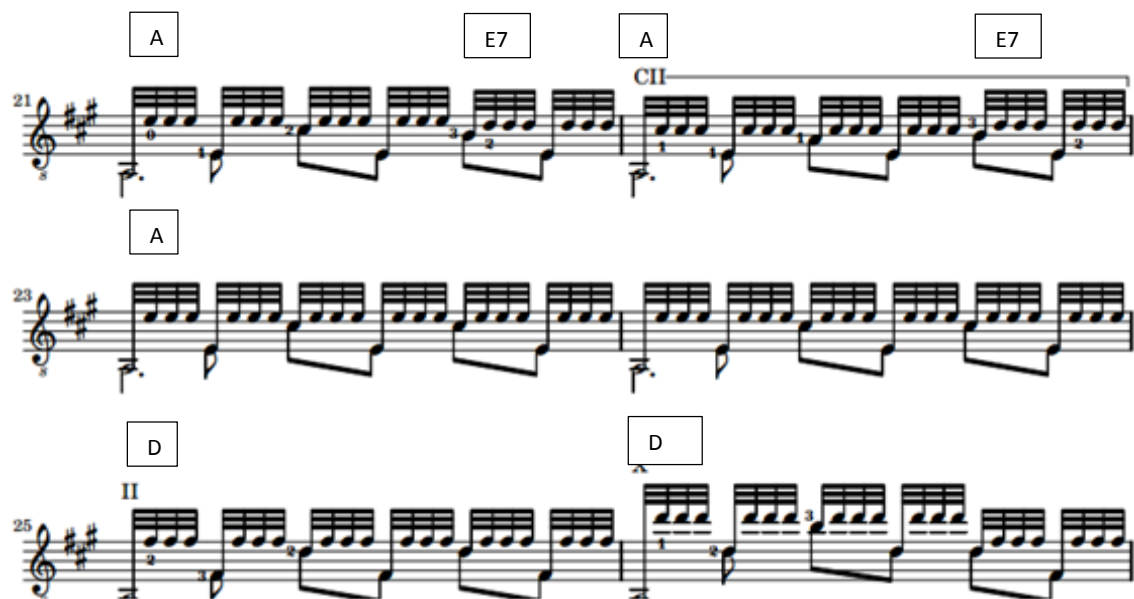


Gráfico 18. Partitura Guía 18: Obra “Recuerdos de la Alhambra”, Autor Francisco Tárrega, compases 13-20. Recuperado de: <http://www.mutopiaproject.org/ftp/TarregaF/recuerdos/recuerdos-let.pdf>

El compás 13 se desarrolla en la cuarta posición, en el siguiente compás la mano izquierda se desplaza a la segunda y en el compás 15 pasa a la tercera posición en donde se presenta una dificultad técnica en la parte del tremolo a manera de adorno, se debe ejecutar una ligadura con el dedo meñique manteniendo la continuidad del tremolo y luego desplazar la mano hasta la primera posición. En el compás 18 la mano derecha debe realizar una cejilla en el primer traste y en el compás 19 se presenta un nuevo adorno en la parte del tremolo. Estas ligaduras deben ser ejecutadas con claridad buscando siempre mantener la velocidad y fluidez del tremolo a la vez que se ejecuta de forma precisa el adorno.



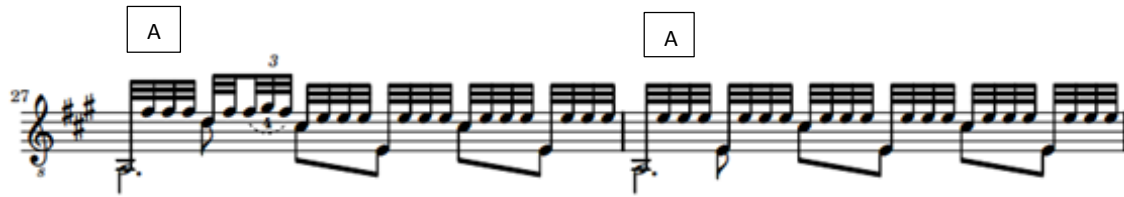
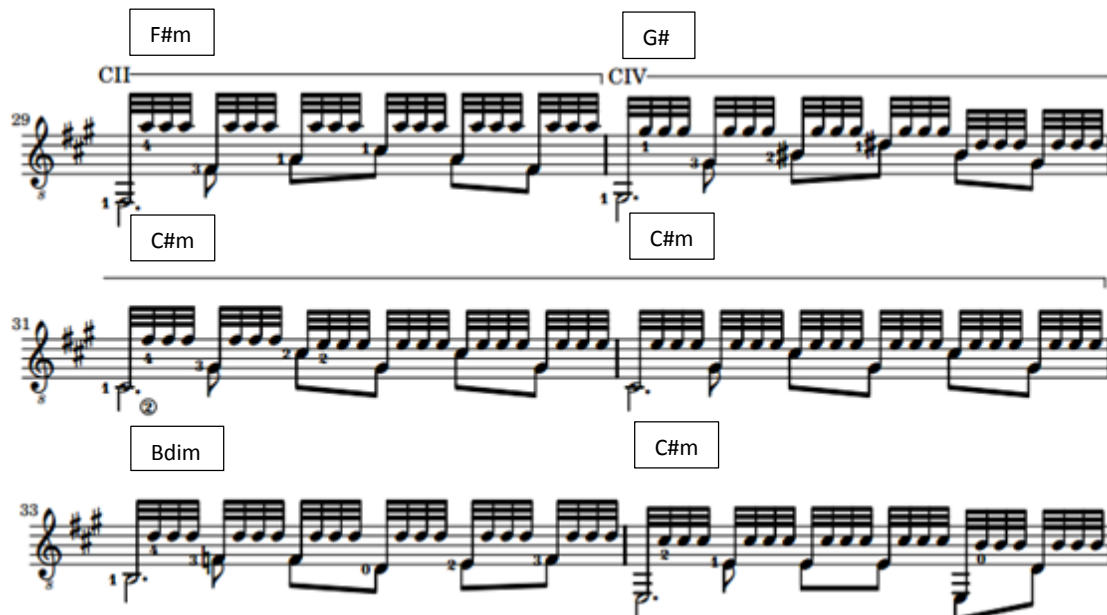


Gráfico 19. Partitura Guía 19: Obra “Recuerdos de la Alhambra”, Autor Francisco Tárrega, compases 21-28. Recuperado de: <http://www.mutopiaproject.org/ftp/TarregaF/recuerdos/recuerdos-let.pdf>

Desde el compás 21 al 24 la obra se desarrolla en la segunda posición siendo la dificultad más notoria la media cejilla del compás 22, el resto de compases no presentan mayor dificultad. En los compases 25 y 26 se presenta un gran desplazamiento desde la tercera hasta la décima posición, este desplazamiento no lleva cejilla, pero se debe tener cuidado especialmente al deslizar el dedo índice ya que podría provocar ruidos indeseados. Este desplazamiento debe ejecutarse de manera muy rápida con el fin de no perder fluidez en la figuración constante del tremolo. El compás 27 presenta nuevamente un adorno utilizando ligados con el dedo meñique.



The musical score for measures 29-33 is divided into three systems. The first system (measures 29-30) is marked with a 'CII' and a 'CIV' above the staff. The second system (measures 31-32) is marked with a 'Bdim' and a 'C#m' below the staff. The third system (measures 33-34) is marked with a 'C#m' below the staff. The score includes a tremolo pattern with a '3' indicating a triplet and a box labeled 'A' above the staff.

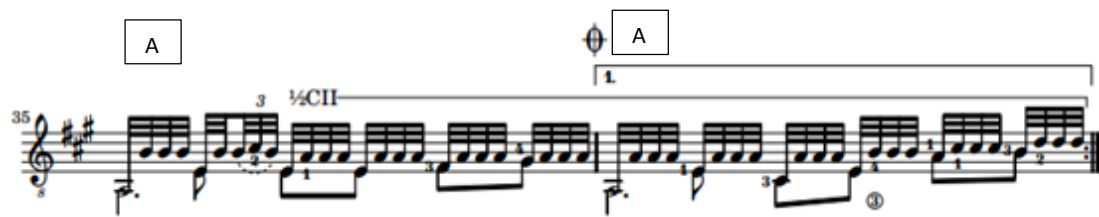


Gráfico 20. Partitura Guía 20: Obra “Recuerdos de la Alhambra”, Autor Francisco Tárrega, compases 29-36. Recuperado de: <http://www.mutopiaproject.org/ftp/TarregaF/recuerdos/recuerdos-let.pdf>

Desde el compás 29 hasta el 32 se presenta el uso de cejilla completa, cambiando solo una vez, desde la segunda a la cuarta posición. En esta transición es necesario mantener la mano izquierda muy relajada con el fin de facilitar el desplazamiento de la cejilla y de evitar ruidos. Desde el compás 33 al 36 la obra se desarrolla en la segunda posición siendo la mayor dificultad técnica la presencia de un ligado en la parte del tremolo que esta vez será ejecutado con el dedo medio.

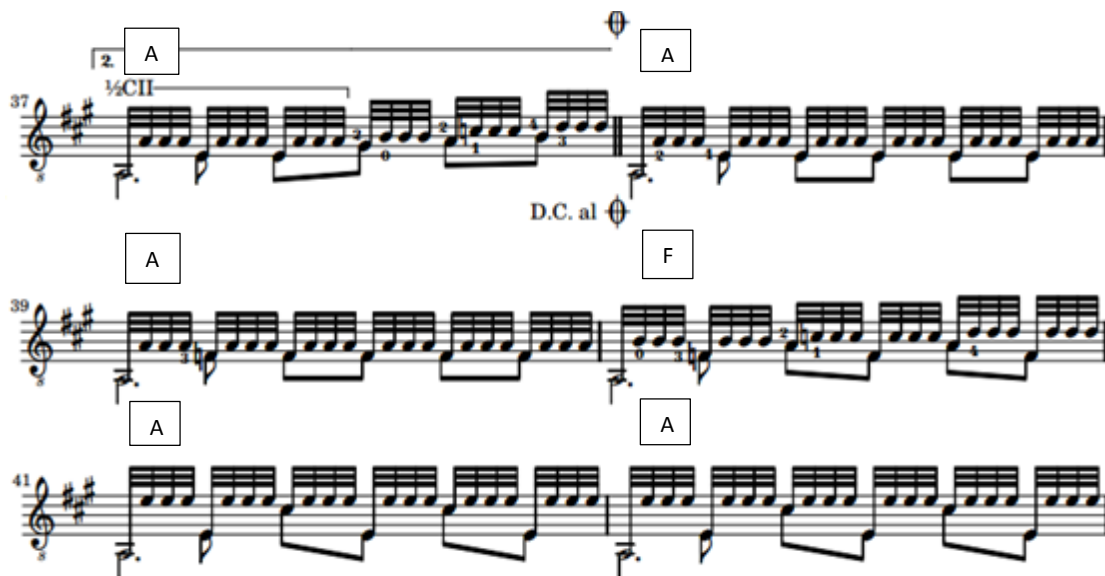


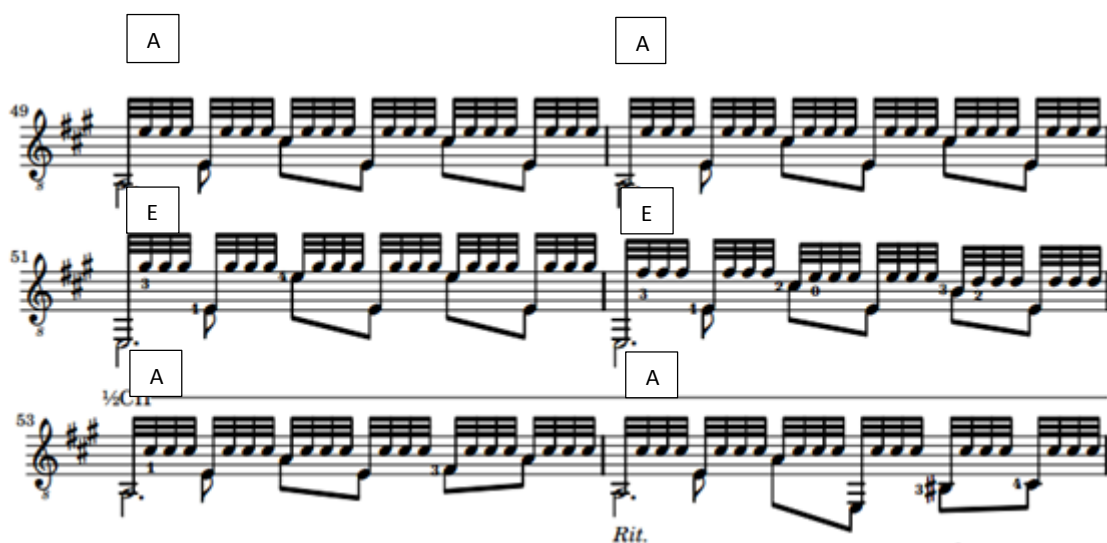
Gráfico 21. Partitura Guía 21: Obra “Recuerdos de la Alhambra”, Autor Francisco Tárrega, compases 37-42. Recuperado de: <http://www.mutopiaproject.org/ftp/TarregaF/recuerdos/recuerdos-let.pdf>

Desde el compás 37 al 42 la obra se desarrolla en la segunda posición con media cejilla, soltando la cejilla en el compás 40 y en el 41 regresa a la segunda posición, pero esta vez sin cejilla.



Gráfico 22 Partitura Guía 22: Obra “Recuerdos de la Alhambra”, Autor Francisco Tárrega, compases 43-48. Recuperado de: <http://www.mutopiaproject.org/ftp/TarregaF/recuerdos/recuerdos-let.pdf>

En el compás 43 se hace uso de cuerdas al aire y en el siguiente compás se forma una media cejilla en la segunda posición, esta cejilla se mantiene por los siguientes 4 compases y en el compás 48 la mano derecha se desplaza a la primera posición, esta sección presenta menor dificultad que las anteriores puesto que el uso de la cejilla disminuye, a pesar de esto se debe mantener una ejecución fluida para que el tremolo no se corte en ningún momento.



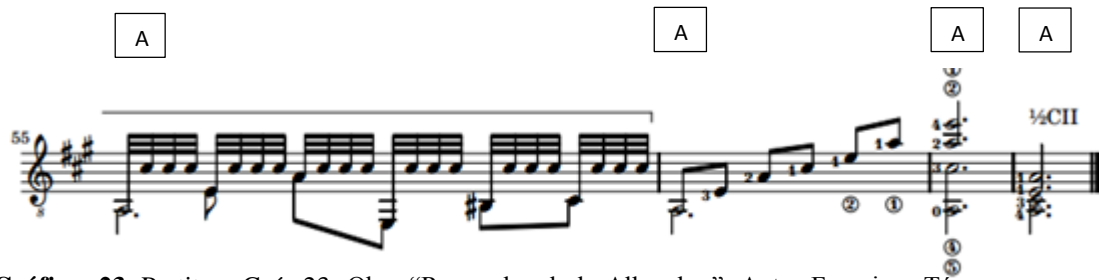


Gráfico 23. Partitura Guía 23: Obra “Recuerdos de la Alhambra”, Autor Francisco Tárrega, compases 49-58. Recuperado de: <http://www.mutopiaproject.org/ftp/TarregaF/recuerdos/recuerdos-let.pdf>

Desde el compás 49 al 55 la obra se desarrolla en la segunda posición y el mayor reto técnico es la media cejilla que se forma en el compás 52 y que se mantiene hasta el 55. Finalmente, la obra concluye con un arpeggio que es tocado con media cejilla en la segunda posición y dos acordes, el primero en la décima y luego en la segunda posición, el arpeggio y los acordes deben ser tocados de tal manera que se escuchen todas las voces por igual con el fin de concluir la obra de manera concisa.

3.4. Análisis de la forma musical de Recuerdos de la Alhambra

La obra se presenta con un diseño ternario, la primera parte “A” se extiende desde el compás 1 al 20, la segunda parte “B” se extiende desde el compás 21 al 36 y la tercera parte “C” se extiende desde el compás 38 al 58. A su vez las partes: “A” y “C” están conformadas por 5 pequeñas frases musicales con extensión de 4 compases cada una y la parte “B” está conformada por 4 pequeñas frases con extensión de 4 compases.

Parte “A”

- **a:** Se extiende desde el compás 1 al 4, se trata de la introducción de la obra en donde se expone la estructura principal sobre la cual está conformada, consiste en pequeñas frases musicales de 4 compases que se ordenan una después de otra a manera de pregunta y respuesta.
- **b:** Se extiende desde el compás 5 al 8, se trata de la segunda frase que se presenta a manera de respuesta a la primera frase.



- **c:** Se extiende desde el compás 9 al 12, se trata de la tercera frase la cual constituye un desarrollo musical dentro la parte “A”.
- **d:** Se extiende desde el compás 13 al 16, se trata de la cuarta frase musical que se presenta como respuesta a la tercera frase.
- **e:** Se extiende desde el compás 17 al 20, se trata de la quinta frase musical que se presenta como un puente que da paso a la parte “B”.

Parte “B”

- **a:** Se extiende desde el compás 21 al 24, se trata de la primera frase musical de la parte “B”
- **b:** Se extiende desde el compás 25 al 28, se trata de la segunda frase de la parte “B” que aparece a forma de respuesta de la primera frase.
- **c:** Se extiende desde el compás 29 al 32, se trata de la tercera frase de la parte “B”, es una nueva frase musical.
- **d:** Se extiende desde el compás 33 al 36, se trata de una frase musical que se presenta a manera de respuesta de la frase anterior y a su vez da paso a la parte “C”.

Parte “C”

- **a:** Se extiende desde el compás 39 al 42, se trata de la primera frase musical de la parte “C”.
- **b:** Se extiende desde el compás 43 al 46, se trata de la segunda frase musical, se presenta a manera de respuesta a la primera frase.
- **c:** Se extiende desde el compás 47 al 50, se trata de la tercera frase musical, se presenta como un desarrollo musical dentro de la parte “C”.



- **d:** Se extiende desde el compás 51 al 54, se trata de la cuarta frase musical, se presenta a manera de respuesta a la frase anterior.
- **e:** Se extiende desde el compás 55 al 58, se trata de una pequeña coda que concluye la obra.

Esquema de la forma musical.

A					B				C				
a	b	c	d	e	a	b	c	d	a	b	c	d	e

Tabla 19. Estructura de la forma musical de la obra “Recuerdos de la Alhambra”.

3.5. Análisis Armónico de Recuerdos de la Alhambra

La obra empieza en la tonalidad de A menor, pero a partir de la parte “B” y para el resto de la obra, ocurre una modulación a A mayor, la obra termina en esta tonalidad. Cada pequeña frase de las cuales está conformada la obra, tiene su propia progresión armónica.

Parte “A”

a		
Compás	Acorde	Grado Tonal
1	Am – Em	I – V
2	Am – Em	I – V
3	Am	I
4	Am – G7	I – VII

Tabla 20. Cuadro en el que se muestran los acordes y grados tonales usados en la obra “Recuerdos de la Alhambra”, compases 1-4



b		
Compás	Acorde	Grado Tonal
5	C – G7	III – VII
6	C – G7	III – VII
7	C	III
8	C	III

Tabla 21. Cuadro en el que se muestran los acordes y grados tonales usados en la obra “Recuerdos de la Alhambra”, compases 5-8

c		
Compás	Acorde	Grado Tonal
9	F – Cmaj7	VI – III
10	F – Bm	VI - II
11	E	V
12	E7	V

Tabla 22 . Cuadro en el que se muestran los acordes y grados tonales usados en la obra “Recuerdos de la Alhambra”, compases 9-12

d		
Compás	Acorde	Grado Tonal
13	A	I
14	A7	I
15	Dm	IV
16	Dm	IV

Tabla 23. Cuadro en el que se muestran los acordes y grados tonales usados en la obra “Recuerdos de la Alhambra”, compases 13-16

e		
Compás	Acorde	Grado Tonal
17	Dm	IV
18	F7	VI



19	E	V
20	E	V

Tabla 24. Cuadro en el que se muestran los acordes y grados tonales usados en la obra “Recuerdos de la Alhambra”, compases 17-20

Parte “B”

a		
Compás	Acorde	Grado Tonal
21	A – E7	I – V
22	A – E7	I – V
23	A	I
24	A	I

Tabla 25. Cuadro en el que se muestran los acordes y grados tonales usados en la obra “Recuerdos de la Alhambra”, compases 21-24

b		
Compás	Acorde	Grado Tonal
25	D	IV
26	D	IV
27	A	I
28	A	I

Tabla 26. Cuadro en el que se muestran los acordes y grados tonales usados en la obra “Recuerdos de la Alhambra”, compases 25-28

c		
Compás	Acorde	Grado Tonal
29	F#m	VI
30	G#	VII
31	C#m	III



32	C#m	III
----	-----	-----

Tabla 27. Cuadro en el que se muestran los acordes y grados tonales usados en la obra “Recuerdos de la Alhambra”, compases 29-32

d		
Compás	Acorde	Grado Tonal
33	Bdim	II
34	C#m	III
35	A	I
36	A	I

Tabla 28. Cuadro en el que se muestran los acordes y grados tonales usados en la obra “Recuerdos de la Alhambra”, compases 33-36

Parte “C”

a		
Compás	Acorde	Grado Tonal
39	A	I
40	F	VI
41	A	I
42	A	I

Tabla 29. Cuadro en el que se muestran los acordes y grados tonales usados en la obra “Recuerdos de la Alhambra”, compases 39-42

b		
Compás	Acorde	Grado Tonal
43	E	V
44	E	V
45	A	I
46	A	I

Tabla 30. Cuadro en el que se muestran los acordes y grados tonales usados en la obra “Recuerdos de la Alhambra”, compases 43-46



c		
Compás	Acorde	Grado Tonal
47	A	I
48	F	VI
49	A	I
50	A	I

Tabla 31. Cuadro en el que se muestran los acordes y grados tonales usados en la obra “Recuerdos de la Alhambra”, compases 47-50

d		
Compás	Acorde	Grado tonal
51	E	V
52	E	V
53	A	I
54	A	I

Tabla 32. Cuadro en el que se muestran los acordes y grados tonales usados en la obra “Recuerdos de la Alhambra”, compases 51-54

e		
Compás	Acorde	Grado Tonal
55	A	I
56	A	I
57	A	I
58	A	I

Tabla 33. Cuadro en el que se muestran los acordes y grados tonales usados en la obra “Recuerdos de la Alhambra”, compases 55-58



3.6. Análisis morfológico de Recuerdos de la Alhambra

Parte “A”

La obra inicia con una frase de ocho compases que presenta la tonalidad en modo menor, Am, se presenta el acorde del grado tonal Am, y se presenta también el acorde del quinto grado Em, esta primera frase, a manera de introducción, deja establecida la tonalidad con la que la obra inicia mas no la tonalidad principal, con lo que engaña al oyente pretendiendo que será una obra en modo menor, pero luego será desarrollada en modo mayor. Se presenta la figuración que se va a manejar en toda la obra, la cual consta de semifusas en la línea melódica que es tocada con tremolo, y blanca con punto en la voz más baja, mientras que el acompañamiento realiza un arpeggio que está en figuración de corcheas. La segunda frase presenta una modulación momentánea a la tonalidad relativa mayor de esta sección, C. En esta frase de cuatro compases se presenta una cadencia perfecta: C – G7, esta frase da inicio al desarrollo de la obra, es una zona de inestabilidad y desarrollo armónico. La tercera frase consta de 4 compases e inicia en el acorde del sexto grado, F que reemplaza al grado tonal, luego presenta el acorde de dominante que prepara un regreso al grado tonal de esta sección. La siguiente frase inicia en el grado tonal, pero en modo mayor y utiliza un dominante secundario, A7 que resuelve en el cuarto grado, Dm, es una zona de inestabilidad y desarrollo armónico que da paso a la siguiente frase en la cual se presentan acordes secundarios y en el último compás se usa el acorde de quinto grado el cual da paso a la siguiente parte de la obra. Esta sección tiene un gran desenvolvimiento armónico ya que utiliza una modulación, acordes dominantes secundarios, cadencias perfectas, todos estos elementos son parte fundamental en el desarrollo de la obra.

Parte “B”

Desde esta parte la obra retorna a la tonalidad principal, A, la primera frase consta de 4 compases, se presenta una cadencia perfecta, A- E7. Es una frase de introducción en donde se introduce el modo mayor, la segunda frase presenta una leve inestabilidad armónica ya que comienza con el acorde de cuarto grado D mayor para resolver de nuevo en el grado tonal A, es una zona de desarrollo armónico, en esta frase se da inicio



al desenvolvimiento armónico de la segunda parte de la obra. La tercera frase comienza con el acorde de sexto grado, F#m, en esta frase se usan los acordes secundarios de la tonalidad: VI – VII – III, por lo cual es una zona de desarrollo y de variación armónica ya que no se usan las cadencias que se venían usando hasta este punto. La cuarta frase inicia con el acorde de segundo grado Bdim luego el III grado C#m y regresa al grado tonal A mayor. Esta parte, es una zona de desarrollo armónico, se usan mayoritariamente los mismos recursos armónicos que en la parte “A” pero en la tonalidad principal A mayor.

Parte “C”

La parte “C” inicia con el acorde del primer grado A y también presenta el VI grado, esta frase da inicio la tercera sección de la obra y presenta la tonalidad en la que termina, A mayor, es una zona de mucha estabilidad armónica ya que solo se usa acordes con la misma función. La segunda frase es un nuevo desarrollo, presenta una cadencia perfecta, y da inicio al desenvolvimiento armónico de la tercera parte de la obra. La frase número 3 va preparando la resolución de la obra, utiliza solo el VI y I grado por lo que es una zona de muchísima estabilidad, la siguiente frase comienza en el acorde de dominante, pero resuelve inmediatamente al grado tonal para dar paso a la última frase que durante cuatro compases se mantiene en el grado tonal A mayor, esta última frase cumple la función de reafirmar la tonalidad y terminar la obra.



CAPÍTULO 4:

LA BICICLETA

4.1. Vicente Emilio Sojo

Vicente Emilio Sojo nació el 8 de diciembre de 1887 en Guatire, Venezuela. Sus primeros estudios musicales tuvieron lugar en su ciudad natal, teniendo como profesor a quien era el maestro de capilla de esa población Régulo Rico, recibió clases de teoría, solfeo y los principios básicos de armonía y orquestación para bandas. Formó parte de la Sociedad Unión Filarmónica de Venezuela, la cual era dirigida por su maestro. En 1906 se mudó a Caracas y en 1909 ingresó al Conservatorio de Música y Declamación de la Academia de Bellas Artes de Caracas, en donde tendría como tutor a Andrés Delgado Pardo, importante pianista y director venezolano. Sin embargo, Sojo declaró en una oportunidad que su formación musical fue más que nada autodidacta, gracias a los métodos de armonía y contrapunto de Hilarión Eslava. (Sans, 2013).

Se inicia como compositor en 1905, teniendo entre su trabajo cinco obras inéditas encontradas después de su muerte, sin embargo, su catálogo de obras data del año 1911, en el que dio a conocer un himno compuesto para un concurso en el que fue ganador de una mención honorífica por su armonización. Años más tarde compone “Cuarteto en Re” y “Comedia Festiva”. A Sojo se le debe la creación y estabilización de importantes instituciones musicales de Venezuela como, por ejemplo: la Escuela Nacional de Madrigalistas, el Orfeón Lamas y la Orquesta Sinfónica Venezuela, la cual actualmente es la orquesta más antigua y con mayor prestigio en el país, además de ser reconocida como Patrimonio Artístico de la Nación. Su labor como docente se llevó a cabo al impartir la cátedra de composición de la Escuela Superior de Música José Ángel Lamas, de donde diecinueve de sus alumnos egresaron y conformaron la primera Escuela Nacionalista de Composición, entre ellos estaban: Evencio Castellanos, quien años más tarde se haría cargo de la cátedra; Antonio Estévez, Inocente Carreño, Gonzalo Castellanos, Modesta Bor, y otros; una generación que se ha llevado su música a diversos lugares alrededor del mundo. (Sans, 2013)



La trascendencia de Sojo en relación al movimiento musical nacionalista de su país, tiene su fundamento en la recopilación, armonización y transcripción de alrededor de trescientas obras de la riqueza de la música popular venezolana, entre las cuales se destacan: canciones, aguinaldos, vales, tonadas, galrones, canciones de cuna y del género religioso que fueron en su mayoría suministradas por los músicos populares Ignacio Briceño, William Werner, Juan Bautista Plaza y Sergio Moreira. Estas recopilaciones formaron parte del repertorio del Orfeón Lamas, agrupación que entonces únicamente difundía la música popular venezolana, además de ser el primer coro mixto a capella del país. La primera presentación del orfeón se llevó a cabo el 15 de julio de 1930 en el Teatro Nacional de Caracas, bajo la dirección de Vicente Emilio Sojo, su fundador y director a través de los treinta años de vida en los que se mantuvo el grupo coral. (Valdez, 2015)

Sojo tuvo la fortuna de que en 1935 se descubran entre las paredes una antigua construcción, un grupo de partituras de la época colonial, como director del recinto, Sojo delega a Juan Bautista Plaza y varios alumnos la restauración de estas partituras que luego se irían publicando en cuadernos y grabaciones a lo largo de diez años. Con el fin de incentivar el sentimiento nacionalista, llevará adelante la recopilación de obras venezolanas de los siglos XVIII, XIX y principios del XX. A lo largo de 30 años viajara junto a Teo Capriles por todos los lugares de Venezuela donde hubiese carreteras, para recuperar la música popular y religiosa, armonizarla y darla a conocer al mundo a través diferentes medios. Al final serán más de doscientos cincuenta títulos recuperados. Entre esas obras estaban las de compositores como: Elías Calixto Pompa, Henrique León, Régulo Rico, Gregorio Ascanio, Julián Tovar, Blas María Tovar, Carlos Acevedo y Jesús María Muñoz. (Colina, 2005)

“Su versátil labor no solo sobresalió en la docencia y creación de instituciones, sino que también se encuentran sus composiciones, en las que se diferencian su obra religiosa y profana, así como recopilaciones y armonizaciones, en donde se fundamentó el llamado nacionalismo” (Sans, 2013, pág. 1). En la primera es donde creó el estilo que lo define, dando a conocer obras como la “Misa coral”, “Misa cromática” y “Misa Santa Cecilia”, entre otras. En 1951 gana el Premio Nacional de Música, en reconocimiento a toda su labor y trayectoria, En Caracas, a la edad de 87 años, el 11 de agosto de 1974



murió el padre de la escuela nacionalista de música venezolana; sin duda el maestro de muchas generaciones: Vicente Emilio Sojo, dejando un gran legado: la sistematización y reforma de los estudios de música de Venezuela; la creación de la cátedra de composición; la creación de la Escuela Madrigalista de Venezuela. Fue pionero al rescatar, recopilar y armonizar un número aproximado de 300 obras de la música popular y folclórica venezolana, fundador de la primera coral mixta a capella, el Orfeón Lamas, y de la orquesta más antigua de ese país, la Orquesta Sinfónica Venezuela. (Sans, 2013)

4.2. La bicicleta

La bicicleta es una obra para piano que compuso Vicente Emilio Sojo, se trata de un vals venezolano, fue escrita en homenaje a su amigo y discípulo inseparable Teo Capriles, notable ciclista venezolano ganador de varios premios internacionales, aparece en la partitura original como valse guatireño lugar de nacimiento del maestro Vicente Emilio Sojo. (Pazmiño, 2017). La partitura de la obra ha sido transcrita de la versión publicada por el Maestro Terry Pazmiño en su libro “Armonizaciones para guitarra vol. 3.” (Pazmiño, 1990)

4.3. Análisis técnico-guitarrístico de La Bicicleta

Su característica principal es una estructura homofónica que se desarrolla a través de varias posiciones a lo largo del mástil, demanda fluidez y movimientos rápidos en la mano izquierda, además se presenta dificultad en la abertura de los dedos de la misma mano ya que las posiciones usadas demandan un inusual estiramiento de los dedos a fin de alcanzar las notas escritas. A lo largo de esta obra se utilizan una gran variedad de técnicas como los ligados, armónicos naturales y glissando. En la obra también se utilizan de manera independiente los dedos de la mano derecha, ya que la melodía y acompañamiento se desarrollan mayoritariamente en las cuatro primeras cuerdas, y el pulgar se encarga de completar los acordes y en ocasiones el pulgar toca pequeñas líneas melódicas en el registro grave del instrumento.



Chords indicated in the score:

- Measures 49-50: D
- Measure 51: D
- Measure 52: C#dim
- Measure 53: A
- Measure 54: A7
- Measure 55: A7
- Measure 56: D
- Measure 57: D
- Measure 58: D
- Measure 59: F#m
- Measure 60: C#dim
- Measure 61: A7
- Measure 62: D
- Measure 63: D

Gráfico 24. Partitura Guía 24: Obra “La bicicleta”, Autor Vicente Emilio Sojo, compases 49-58

Los primeros dos compases se desarrollan en la cuarta posición del instrumento, en el segundo compás se debe realizar un estiramiento importante ya que el dedo uno pulsa el traste cuatro mientras los otros tres dedos pulsan el traste siete, estos dos compases exigen al interprete flexibilidad. Los compases 3 y 4 se desarrollan en la segunda posición y no presentan mayor dificultad técnica.

En el compás 5 la mano derecha realiza un desplazamiento desde la segunda hasta la séptima posición, este movimiento debe ser ejecutado de manera ágil y precisa en cuanto a la figuración escrita. En el compás 7 la mano derecha regresa a la segunda posición y en el siguiente compás la obra presenta un mayor movimiento melódico en el registro grave. En el compás 9 la mano derecha se desplaza hasta la novena posición y en el siguiente compás el dedo índice pulsa el traste cinco mientras que el dedo meñique se estira hasta alcanzar el traste nueve, este compás requiere de flexibilidad en los dedos a fin de tocar todas las notas de manera nítida.

El compás 11 se desarrolla en la séptima posición y en el siguiente compás la mano se desplaza hasta la segunda. Desde el compás 13 hasta el 15 la obra se desarrolla en la



séptima posición, esta sección demanda al interprete estirar los dedos de la mano izquierda de tal manera que abarquen seis trastes, la digitación de este pasaje es la mayor dificultad técnica de la obra. El compás 16 hace uso de la técnica de armónicos naturales en el traste siete. Como se puede observar esta obra continuamente cambia de posición y requiere muchos desplazamientos de la mano derecha sobre el mástil de la guitarra, esta mano se ve en la necesidad de moverse de manera muy ágil y rápida a través de todo el mástil por lo que el intérprete debe estar muy relajado a fin de no perder fluidez en la ejecución de la obra.

Gráfico 25. Partitura Guía 25: Obra “La bicicleta”, Autor Vicente Emilio Sojo, compases 16-35

Activa

A partir del compás 17 se presenta una repetición idéntica a la sección analizada anteriormente, esta repetición dura hasta el compás 28. En el compás 29 se presenta una variación, la mano derecha se desliza, manteniendo una posición fija, hacia el registro grave del instrumento y el compás 31 se desarrolla en la segunda posición.



Gráfico 26. Partitura Guía 26: Obra “La bicicleta”, Autor Vicente Emilio Sojo, compases 31-51

El compás 36 se desarrolla completamente en la segunda posición y los siguientes dos compases se trasladan a la novena posición, en donde permanecen hasta el último tiempo del compás 38 en el que la mano se desplaza al octavo traste. El compás 39 se desarrolla progresivamente a la vez que se desliza hacia el registro grave usando la cuarta y tercera posición, el siguiente compás cierra esta sección y se desarrolla completamente en la segunda. Desde el compás 41 al 43 se presenta una repetición idéntica a la primera sección analizada, los siguientes dos compases se desarrollan



completamente en la segunda posición y el compás 47 se desarrolla en la tercera y quinta.

El compás 48 se desarrolla en la segunda posición y da paso a una sección que cumple la función de conclusión de la obra, esta sección se desarrolla en la novena, cuarta y segunda posición para finalizar la obra en un acorde en el traste nueve. Como puede verse la principal característica y dificultad técnica de esta obra es el desplazamiento entre varias posiciones usadas, a través de las cuales se debe hacer notoria la estructura homofónica de la obra, es decir la melodía y su acompañamiento.

4.4. Análisis de la forma musical de La Bicicleta

La obra presenta un diseño binario, la parte “A” se extiende desde el compás 1 al 32, la parte “B” se extiende desde el compás 33 hasta el compás 51. A su vez la parte “A” se encuentra conformada por dos frases musicales con extensión de 16 compases cada una, mientras que la parte “B” se encuentra conformada por dos frases, la primera de ocho compases de duración y la segunda de 10 compases de duración.

Parte “A”

- **a:** Se extiende desde el compás 1 al 16, se trata de la primera frase de la obra que tiene la función de introducción y expone la célula rítmico melódica en la que se desarrolla toda la obra.
- **a”:** Se extiende desde el compás 17 al 32, se trata de una frase igual a la anterior en los primeros 9 compases, luego de esto se presenta una variación de la primera frase.

Parte “B”

- **a:** Se extiende desde el compás 33 al 40, se trata de la primera frase de la segunda parte de la obra, es una introducción y desarrollo de la segunda sección.



- **a”**: Se extiende desde el compás 41 al 51, es una frase igual a la anterior en los primeros 3 compases, luego presenta una variación, se trata de una re - exposición de la frase anterior, con una variación a modo de conclusión de la obra.

Esquema de la forma musical.

A		B	
a	a”	a	a”

Tabla 34. - Estructura de la forma musical de la obra “La bicicleta”.

4.5. Análisis Armónico de La Bicicleta

La obra se encuentra en la tonalidad de D mayor y no presenta modulaciones, cada pequeña frase tiene su propia progresión armónica.

Parte “A”

a		
Compás	Acorde	Grado Tonal
1	D	I
2	D	I
3	C#dim	VII
4	A	V
5	A7	V
6	A7	V
7	D	I
8	D	I
9	D	I
10	F#m	III



11	C#dim	VII
12	A7	V
13	A7	V
14	A7	V
15	D	I
16	D	I

Tabla 35. Cuadro en el que se muestran los acordes y grados tonales usados en la obra “La Bicicleta”, compases 1-16

a”		
Compás	Acorde	Grado Tonal
17	D	I
18	D	I
19	C#dim	VII
20	A	V
21	A7	V
22	A7	V
23	D	I
24	D	I
25	D	I
26	F#dim	III
27	G	IV
28	Em	II
29	A7	V
30	A7	V
31	D	I
32	D	I

Tabla 36. Cuadro en el que se muestran los acordes y grados tonales usados en la obra “La Bicicleta”, compases 17-32



Parte “B”

a		
Compás	Acorde	Grado Tonal
33	D	I
34	D	I
35	G	IV
36	Em	II
37	A	V
38	A7	V
39	D	I
40	D	I

Tabla 37. Cuadro en el que se muestran los acordes y grados tonales usados en la obra “La Bicicleta”, compases 33-40

a”		
Compás	Acorde	Grado Tonal
41	D	I
42	D	I
43	G	IV
44	Em	II
45	A	V
46	D	I
47	A7	V
48	D	I
49	D	I
50	D	I

Tabla 38. Cuadro en el que se muestran los acordes y grados tonales usados en la obra “La Bicicleta”, compases 1-16



4.6. Análisis morfológico de La Bicicleta

Parte “A”

La parte “A” inicia con una frase de 16 compases que expone la tonalidad D mayor y la figuración o célula rítmica, negra – corchea – negra – corchea, que se usara para el desarrollo de la obra, esta primera frase es la mitad de la parte “A” y cumple la función tanto de introducción como de un primer desarrollo musical. Esta frase comienza usando la cadencia perfecta I – V – I y luego usa la cadencia I – III – VII - V – I, que son cadencias muy parecidas ya que el VII grado reemplaza a la dominante, esta primera frase se desarrolla en su totalidad, basándose en la cadencia perfecta I – V – I, con algunas variaciones que usan los acordes secundarios de la tonalidad para sustituir a los principales. Por ejemplo, el VII por el V o el VI por el I, es una zona de desarrollo y bastante movimiento armónico. La segunda frase inicia con una recapitulación exacta de los primeros 9 compases de la primera frase, luego de esto se presenta la siguiente cadencia III – II – V – I, esta sección cumple la función de respuesta a los nueve compases anteriores, se desarrolla principalmente sobre la cadencia de I – V – I, pero se introduce el II grado y se usan algunos acordes con funciones secundarias.

Parte “B”

La parte “B” comienza con una frase de 8 compases la cual inicia con el acorde de primer grado y continua con la cadencia: I – IV – V – I, la obra sigue usando los mismos recursos y cadencias armónicas que en la primera parte pero variando la célula rítmica, la cual a partir de aquí se presenta en seis corcheas en compás de tres cuartos y se mantiene igual a lo largo de toda la parte “B”, la siguiente frase consta de 8 compases en donde los 3 primeros son una recapitulación exacta de la frase anterior y luego de esto se presenta una variación melódica de la frase, la cual se desarrolla a través de los mismos grados tonales. La obra en su totalidad se desarrolla tomando como base la repetición de una sección de la frase inicial de cada parte, además de la cadencia I – V – I y la sustitución de acordes principales por secundarios para darle un mayor desarrollo armónico.



CAPÍTULO 5.

PRELUDIO CRIOLLO

5.1. Rodrigo Riera

Nació el 19 de septiembre de 1923, en barrio nuevo de la ciudad de Carora, y murió el 9 de agosto de 1999 en Barquisimeto, Venezuela. En sus inicios como estudiante su formación fue autodidacta y demostraba habilidades y dotes en la guitarra a pesar de no tener estudios ni formación en la misma. En el año de 1945 decidió viajar a la ciudad de Caracas para iniciar su formación en la Escuela Superior de Música de Caracas con los maestros Pedro A. Ramos y Raúl Borges, además conoce a otro guitarrista venezolano, del cual también aprendería, Alirio Díaz. (Bruzual, 1999)

Después de esto viaja a España donde estudia y egresa del Real Conservatorio Superior de Música y Declamación de Madrid, donde tuvo como maestro a Regino Sainz de la Maza. Además de esto, también estudia durante 7 años en Italia en la Cátedra de Siena con el maestro Andrés Segovia, realizando también estudios de cámara con Ricardo Bengolla. Su talento empieza a ser reconocido en los años 50 ya que empieza a dar conciertos en Madrid, Nueva York, París y otras importantes ciudades. Durante ocho años reside en Nueva York, donde realiza numerosas actividades como profesor, instrumentista y compositor, de esta época es su preludio criollo obra mundialmente reconocida, además de sus obras, Elorac, Monotonía, Melancolía, Choro, Merengue y otras piezas en donde Rodrigo Riera demuestra su originalidad y creatividad a la hora de componer basándose en ritmos y melodías populares venezolanas. En reconocimiento a esta brillante faceta en el año 1994, en Venezuela se crea el festival internacional de composición que lleva su nombre. Regresa a Venezuela en los años 70, se establece en Barquisimeto e inicia su labor como pedagogo, enseñando a una gran cantidad de jóvenes músicos. Gracias a su gran trabajo obtuvo muchos reconocimientos como intérprete y compositor para guitarra. (Bruzual, 1999)

5.2. Preludio Criollo

Esta obra es una de las más famosas y conocidas a nivel mundial, compuesta en 1963 en Nueva York es exigida por los conservatorios de Europa y América por su

dificultad y riqueza, una de las obras preferidas por los maestros de guitarra para desarrollar la habilidad en sus alumnos. (Bruzual, 1999).

5.3. Análisis técnico-guitarrístico de Preludio Criollo

Su característica principal es el uso de un patrón a forma de arpeggio que permanece constante a lo largo de toda la obra y que se distribuye a través de distintas posiciones. En toda la obra la mano derecha realiza el mismo movimiento, el pulgar toca una nota en el registro bajo mientras que los demás dedos tocan el arpeggio en el siguiente orden: anular, medio e índice. La mayor dificultad técnica de la obra se encuentra en el frecuente cambio de posición de la mano izquierda.

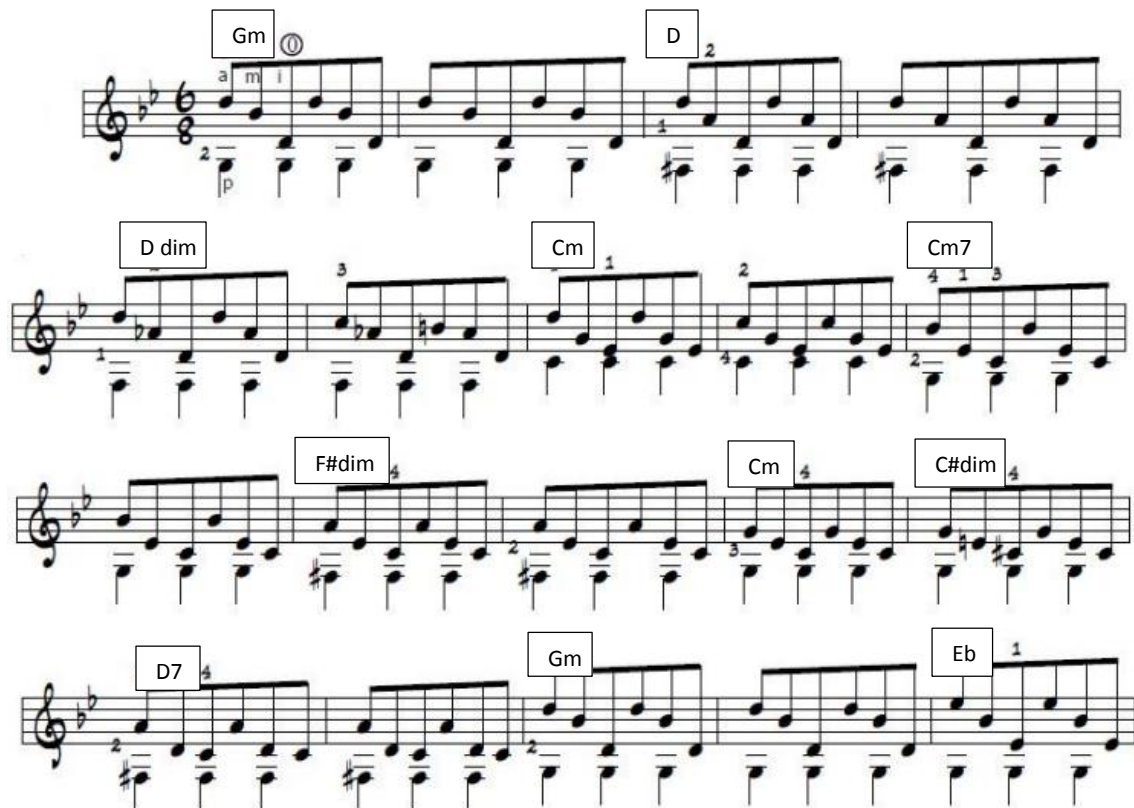


Gráfico 27.- Partitura Guía 27: Obra “Preludio criollo”, Autor Rodrigo Riera, compases 1-19. Recuperado de: <https://es.scribd.com/document/335160013/Preludio-Criollo-Rodrigo-Riera-pdf>.

Desde el compás 1 al 16, la obra se desarrolla en la primera posición, a excepción del compás 14, en el cual la mano izquierda se traslada brevemente a la segunda. Los dedos de la mano izquierda se mantienen estáticos y solo se mueven cada vez que deben colocar un acorde, la mayoría de las veces cambiando de posición, en esta sección la



mayor parte de acordes tienen una duración de dos compases y hay pocas ocasiones en las que cambian en cada compás. El reto técnico que se presenta es el de mantener el tempo de la obra, esto requiere un cambio cuidadoso de posiciones ya que se deben evitar ruidos indeseados y se deben tocar todas las notas con claridad.

Gráfico 28. Partitura Guía 28: Obra “Preludio criollo”, Autor Rodrigo Riera, compases 15-34. Recuperado de: <https://es.scribd.com/document/335160013/Preludio-Criollo-Rodrigo-Riera-pdf>

El compás 17 y 18 se desarrollan en la segunda posición, y el siguiente compás presenta un estiramiento en la mano izquierda, en el que el dedo índice debe presionar el traste uno y los demás dedos se ubican en el tercer y cuarto traste, como si estuvieran en segunda posición, este estiramiento tiene la duración de dos compases por lo que esta mano debe estar muy relajada a fin de no tener inconvenientes ocasionados por el pasaje incómodo.

El compás 21 se desarrolla en la tercera posición y en el siguiente compás se presenta otro estiramiento ya que el dedo índice se estira hasta llegar al segundo traste y los otros dedos siguen en la misma posición que el compás anterior. En el compás 23 la



mano izquierda se traslada a la primera posición y hace uso de una cejilla completa, en el siguiente compás regresa a la misma posición que el compás 22, los desplazamientos de la mano realizados en estos dos compases requieren bastante rapidez en la digitación del interprete, ya que este cambio no se debe oír forzado, sino que debe ser ejecutado de manera clara y fluida.

Los compases 25 y 26 se desarrollan en la tercera posición y presentan cejilla completa, los siguientes 4 compases se desarrollan en la primera posición y no presentan mayor dificultad técnica. Los compases 31 y 32 se desarrollan en la tercera posición y presentan cejilla completa.

Gráfico 29. Partitura Guía 29: Obra “Preludio criollo”, Autor Rodrigo Riera, compases 30-49. Recuperado de: <https://es.scribd.com/document/335160013/Preludio-Criollo-Rodrigo-Riera-pdf>

En el compás 33 la mano izquierda se desplaza hasta la séptima posición, el siguiente compás es igual al anterior, la única dificultad es el desplazamiento desde el compás 32 al 33, la distancia que la mano izquierda debe recorrer es bastante grande por lo que debe hacerlo de manera rápida y sin generar ruidos por el desplazamiento de la

mano sobre las cuerdas, los siguientes cuatro compases se mantienen en la séptima posición y no presentan mayor dificultad técnica.

El compás 39 se desplaza a la octava posición y presenta una cejilla completa, aparte de la cejilla el único dedo que pulsa una cuerda es el meñique, la colocación de la cejilla debe ejecutarse con cuidado para no ensuciar la interpretación con ruidos indeseados, el siguiente compás es igual al anterior. En los compases 41 y 42 la mano izquierda mantiene la cejilla en la octava posición, pero esta vez los dedos medio, anular y meñique completan la formación de un acorde por lo cual la digitación se dificulta un poco.

En los compases 43 y 44 la mano izquierda mantiene la cejilla en el traste ocho, pero los demás dedos cambian de posición a un nuevo acorde, el cambio de los dedos debe realizarse con cuidado, siempre manteniendo la fluidez y el tiempo de la obra. El compás 45 y 46 mantienen la cejilla, pero los demás dedos presentan una posición distinta en cada compás, por lo que se presenta mayor movimiento en los dedos de la mano izquierda. Los dos compases siguientes mantienen la cejilla y cambian el resto de dedos, no presentan mayor dificultad.

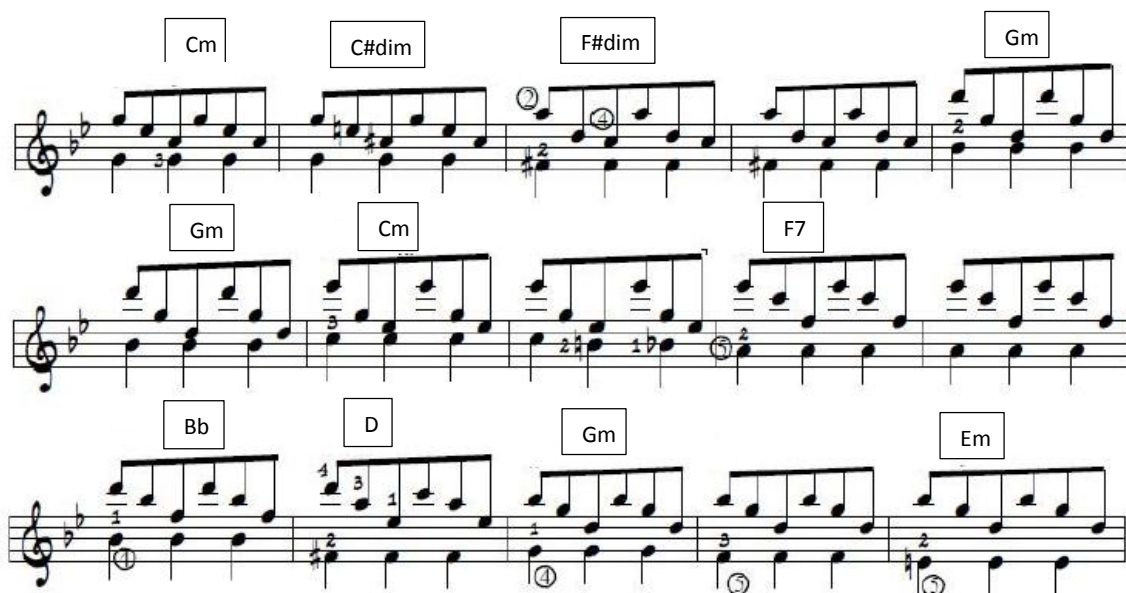


Gráfico 30. Partitura Guía 30: Obra “Preludio criollo”, Autor Rodrigo Riera, compases 45-64. Recuperado de: <https://es.scribd.com/document/335160013/Preludio-Criollo-Rodrigo-Riera-pdf>



Los compases 49 y 50 se desarrollan en la séptima posición y no presentan mayor dificultad. El compás 51 se desplaza a la octava posición y presenta una media cejilla, el siguiente compás es similar, pero presenta una pequeña variación en la digitación del dedo anular y medio. Los compases 53 y 54 se desplazan hasta la décima posición y aunque no presentan cejilla, existe una dificultad técnica en un estiramiento entre los dedos anular y medio que tocan la primera y quinta cuerda.

Los siguientes cuatro compases se desarrollan en la octava, séptima, quinta y sexta posición respectivamente, aunque ninguno de estos compases presenta cejilla, se debe tener especial cuidado en cada desplazamiento y en mantener el tempo de la obra, los compases 59 y 60 se desarrollan en la sexta posición y no presentan mayor dificultad. El compás 61 presenta una cejilla completa en la quinta posición y el siguiente compás es similar. Los compases 63 y 64 presentan una cejilla completa en la tercera posición, el desplazamiento de la cejilla completa puede provocar ruidos indeseados debido al arrete del dedo índice, por lo que la ejecución del mismo debe realizarse de manera muy relajada.

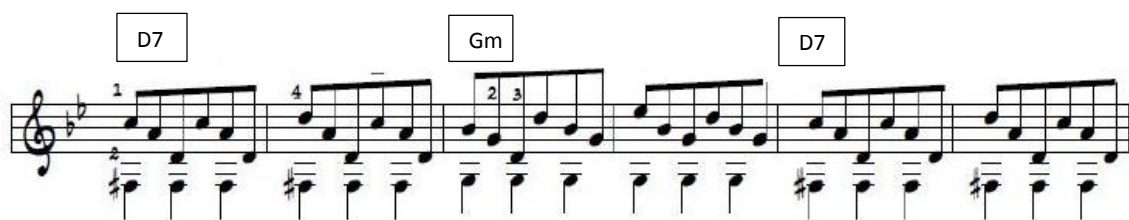


Gráfico 31.- Partitura Guía 31: Obra “Preludio criollo”, Autor Rodrigo Riera, compases 65-70. Recuperado de: <https://es.scribd.com/document/335160013/Preludio-Criollo-Rodrigo-Riera-pdf>

Los compases 65 y 66 se desarrollan en la primera posición y no presentan cejilla, los siguientes dos compases arman una cejilla en la tercera posición, y los dos siguientes regresan al primer traste, siempre debe hacerse énfasis en el cuidado del cambio de posiciones y mantener una ejecución nítida.



Gráfico 32. Partitura Guía 32: Obra “Preludio criollo”, Autor Rodrigo Riera, compases 71-92. Recuperado de: <https://es.scribd.com/document/335160013/Preludio-Criollo-Rodrigo-Riera-pdf>

A partir del compás 71 empieza una sección de mucho movimiento para la mano izquierda ya que las posiciones cambian en cada compás. El compás 71 se desarrolla en la tercera posición con cejilla, luego la mano se traslada a la primera, el compás 73 se desarrolla en la tercera posición para luego desplazarse nuevamente al primer traste. El compás 75 se mantiene en la primera posición, mantiene la cejilla, pero cambia la digitación del resto de dedos.

El compás 76 también se desarrolla en la primera posición, pero esta vez sin cejilla, los siguientes dos compases se desarrollan en el primer traste, no presentan cejilla, pero sí movimiento en el dedo meñique. El compás 79 se desarrolla en la tercera posición y presenta cejilla completa, en el siguiente compás la mano izquierda se desplaza al primer traste y en el compás 81 regresa a la tercera posición con cejilla completa.

El compás 82 mantiene la cejilla en el traste tres, pero los demás dedos cambian la digitación, los siguientes dos compases se desplazan a la primera posición sin cejilla, los compases 85 y 86 permanecen en la primera posición y, además presentan un estiramiento en el dedo meñique, el cual debe alcanzar la quinta cuerda, los siguientes



cuatro compases se desarrollan en la primera posición sin cejilla y cambian la digitación en cada compás, el compás 91 presenta una cejilla completa en la tercera posición.

Gráfico 33.- Partitura Guía 33: Obra “Preludio criollo”, Autor Rodrigo Riera, compases 93-107. Recuperado de: <https://es.scribd.com/document/335160013/Preludio-Criollo-Rodrigo-Riera-pdf>

Desde el compás 92 al 115 se presenta una repetición idéntica a los primeros compases o a la primera sección de la obra.

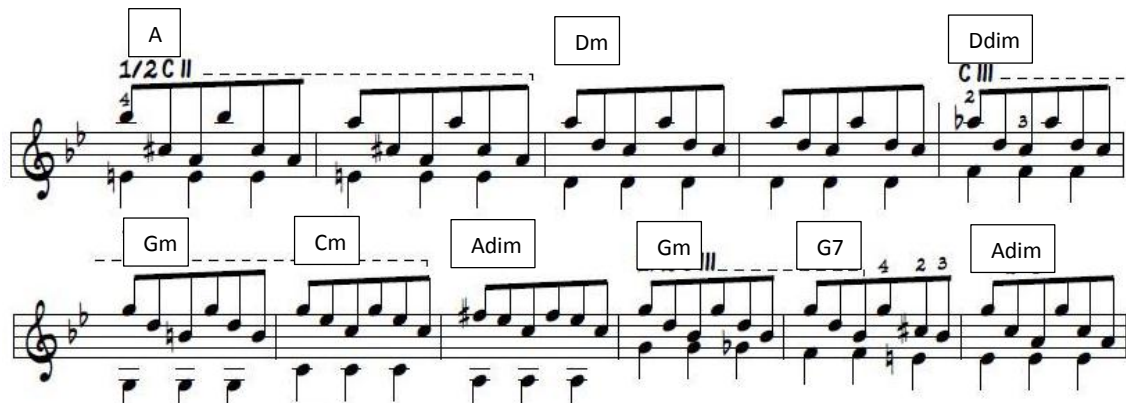


Gráfico 34. Partitura Guía 34: Obra “Preludio criollo”, Autor Rodrigo Riera, compases 108-128
Recuperado de: <https://es.scribd.com/document/335160013/Preludio-Criollo-Rodrigo-Riera-pdf>

Los compases 116 y 117 se desarrollan en la tercera posición y presenta media cejilla, en el compás 118 la cejilla se desplaza a la segunda posición y queda un estiramiento entre el dedo meñique que pulsa el traste seis y el dedo índice que coloca la cejilla, el siguiente compás mantiene la cejilla en el mismo traste y desplaza el meñique al traste 5.

Los compases 120 y 121 se desarrollan en la tercera posición y no presentan cejilla, los siguientes tres compases se mantienen en esta zona del mástil, pero esta vez con cejilla completa y en cada compás la digitación de los demás dedos es diferente. El compás 125 se desarrolla en la segunda posición sin cejilla, los siguientes dos compases se desplazan a la tercera posición y presentan media cejilla para luego pasar al primer traste sin cejilla.



Gráfico 35.- Partitura Guía 35: Obra “Preludio criollo”, Autor Rodrigo Riera, compases 129-151. Recuperado de: <https://es.scribd.com/document/335160013/Preludio-Criollo-Rodrigo-Riera-pdf>

El compás 129 se desarrolla en la segunda posición sin cejilla, los siguientes tres compases presentan cejilla completa en el tercer traste y en cada compás la digitación de los demás dedos cambia. Los compases 133 y 134 se desarrollan en la primera posición sin cejilla y presentan movimiento en el dedo meñique, los siguientes dos compases colocan una cejilla en el tercer traste y los siguientes dos compases regresan a la primera posición. En el compás 139 se presenta una cejilla completa en el tercer traste, y luego la mano se desplaza a la primera posición sin cejilla. Los compases 141 y 142 se desarrollan en la tercera posición, presentan cejilla completa y en cada compás cambia la digitación del resto de dedos, los siguientes dos compases se desarrollan en la primera posición con digitaciones distintas para cada compás. Los compases 145 y 146 se mantienen en la primera posición, pero esta vez se presenta un estiramiento en el dedo meñique que tiene que alcanzar la quinta cuerda. Los siguientes cuatro compases permanecen en la primera posición, sin cejilla y además la digitación cambia en cada compás, finalmente la obra culmina en el compás 151 con un acorde final en la tercera posición.



5.4. Análisis de la forma musical de Preludio Criollo

La obra se presenta con un diseño binario, la parte “A” se extiende desde el compás 1 al 91, la segunda parte “B” se extiende desde el compás 92 al 151, a su vez la parte “A” se encuentra conformada por seis frases musicales, en donde las tres primeras frases tienen una extensión de 16 compases cada una, mientras que las tres siguientes tienen una extensión de 14 compases. La segunda parte “B” se encuentra conformada por cuatro frases musicales, las primeras tres frases musicales tienen una extensión de 16 compases mientras que la cuarta frase musical tiene una extensión de 12 compases de duración.

Parte “A”

- a:** Se extiende desde el compás 1 al compás 16, se trata de la introducción de la obra y expone la tonalidad y figuración en la que se va a desarrollar.
- b:** Se extiende desde el compás 17 al 32, se trata de una respuesta a la primera frase, un desarrollo musical.
- c:** Se extiende desde el compás 33 al 48, se trata de una nueva sección un nuevo desarrollo de la primera parte de la obra.
- d:** Se extiende desde el compás 49 al 62, se trata de una respuesta a la frase anterior y la continuación del desarrollo.
- e:** Se extiende desde el compás 63 al 76, se trata de una nueva sección y de la continuación del desarrollo.
- f:** Se extiende desde el compás 77 al 91, se trata de una respuesta a la frase anterior y de la conclusión de la primera parte de la obra.

Parte “B”

- a:** Se extiende desde el compás 92 al 107, se trata de la introducción a la segunda parte de la obra.
- b:** Se extiende desde el compás 108 al 123, se trata de un desarrollo musical de la segunda parte de la obra.



- c:** Se extiende desde el compás 124 al 139, se trata de la continuación del desarrollo.
- d:** Se extiende desde el compás 140 al 151, se trata de una respuesta a la frase anterior y de la conclusión de la obra.

Esquema de la forma musical.

A						B			
a	b	c	d	e	f	a	b	c	d

Tabla 39. Estructura de la forma musical de la obra “Preludio Criollo”.

5.5. Análisis Armónico de Preludio Criollo.

La obra se encuentra en la tonalidad de Gm y no presenta modulaciones, cada pequeña frase tiene su propia progresión armónica y empiezan siempre en el primer grado de la tonalidad con lo que se hace bastante notorio el inicio de cada una.

Parte “A”

a		
Compás	Acorde	Grado Tonal
1	Gm	I
2	Gm	I
3	D	V
4	D	V
5	Ddim	V
6	Ddim	V
7	Cm	IV
8	Cm	IV
9	Cm7	IV
10	Cm7	IV



11	F#dim	VII
12	F#dim	VII
13	Cm	IV
14	C#dim	IV
15	D7	V
16	D7	V

Tabla 40.- Cuadro en el que se muestran los acordes y grados tonales usados en la obra “Preludio Criollo”, compases 1-16

b		
Compás	Acorde	Grado Tonal
17	Gm	I
18	Gm	I
19	Eb	VI
20	Eb	VI
21	F7	VII
22	Adim	II
23	Bb	III
24	Adim	II
25	Gm	I
26	Gm7	I
27	Edim	VI
28	Edim	VI
29	Adim	II
30	D7	V
31	Gm	I
32	Gm	I

Tabla 41. Cuadro en el que se muestran los acordes y grados tonales usados en la obra “Preludio Criollo”, compases 17-32



c		
Compás	Acorde	Grado Tonal
33	Gm	I
34	Gm	I
35	D	V
36	D	V
37	Ddim	V
38	Ddim	V
39	Cm	IV
40	Cm	IV
41	Cm7	IV
42	Cm7	IV
43	F#m7(b5)	VII
44	F#m7(b5)	VII
45	Cm	IV
46	C#dim	IV
47	F#dim	VII
48	F#dim	VII

Tabla 42. Cuadro en el que se muestran los acordes y grados tonales usados en la obra “Preludio Criollo”, compases 33-48

d		
Compás	Acorde	Grado Tonal
49	Gm	I
50	Gm	I
51	Cm	IV
52	Cm	IV
53	F7	VII
54	F7	VII



55	Bb	III
56	D	V
57	Gm	I
58	Gm	I
59	Em	VI
60	Em	VI
61	Am	II
62	D7	V

Tabla 43. Cuadro en el que se muestran los acordes y grados tonales usados en la obra “Preludio Criollo”, compases 49-62

e		
Compás	Acorde	Grado Tonal
63	Gm	I
64	Gm	I
65	D7	V
66	D7	V
67	Gm	I
68	Gm	I
69	D7	V
70	D7	V
71	Gm	I
72	G	I
73	Cm	IV
74	F	VII
75	Bb	III
76	Gm	I

Tabla 44. Cuadro en el que se muestran los acordes y grados tonales usados en la obra “Preludio Criollo”, compases 63-76



f		
Compás	Acorde	Grado Tonal
77	D7	V
78	D7	V
79	Gm	I
80	G	I
81	Cm	IV
82	C#dim	IV
83	D	V
84	D	V
85	D7	V
86	D7	V
87	Gm	I
88	Cm	IV
89	D7	V
90	F#dim	VII
91	Gm	I

Tabla 45. Cuadro en el que se muestran los acordes y grados tonales usados en la obra “Preludio Criollo”, compases 77-91

Parte “B”

a		
92	Gm	I
93	Gm	I
94	D	V
95	D	V
96	Ddim	V



97	Ddim	V
98	Cm	IV
99	Cm	IV
100	Cm7	IV
101	Cm7	IV
102	F#dim	VII
103	F#dim	VII
104	Cm	IV
105	C#dim	IV
106	D7	V
107	D7	V

Tabla 46. Cuadro en el que se muestran los acordes y grados tonales usados en la obra “Preludio Criollo”, compases 92-107

b		
Compás	Acorde	Grado Tonal
108	Gm	I
109	Gm	I
110	Eb	VI
111	Eb	VI
112	F7	VII
113	Adim	II
114	Bb	III
115	Adim	II
116	Gm	I
117	Bb	III
118	A	II
119	A	II



120	Dm	V
121	Dm	V
122	Ddim	V
123	Gm	I

Tabla 47. Cuadro en el que se muestran los acordes y grados tonales usados en la obra “Preludio Criollo”, compases 108-123

c		
Compás	Acorde	Grado Tonal
124	Cm	VI
125	Adim	II
126	Gm	I
127	G7	I
128	Adim	II
129	D7	V
130	Gm	I
131	Gm	I
132	Gm	I
133	D7	V
134	D7	V
135	Gm	I
136	Gm	I
137	D7	V
138	D7	V
139	Gm	I

Tabla 48.- Cuadro en el que se muestran los acordes y grados tonales usados en la obra “Preludio Criollo”, compases 124-139



d		
Compás	Acorde	Grado Tonal
140	Gm	I
141	Cm	IV
142	A7	II
143	Dm	V
144	D	V
145	D7	V
146	D7	V
147	Gm	I
148	Cm	IV
149	D7	V
150	F#dim	VII
151	Gm	I

Tabla 49. Cuadro en el que se muestran los acordes y grados tonales usados en la obra “Preludio Criollo”, compases 140-151

5.6. Análisis morfológico de Preludio Criollo

Parte “A”

La obra comienza con una frase de 16 compases que expone la tonalidad Gm y la figuración rítmica que se usará a lo largo del desarrollo de toda la obra distribuyéndose a dos voces, la célula rítmica usada son 6 corcheas en la primera voz la cual se desarrolla usando arpeggios y tres negras en la segunda voz, esta figuración se presenta en compás de 6/8 y se mantiene igual durante toda la obra excepto en el último compás. Esta primera frase presenta un desenvolvimiento armónico usando la cadencia I – V – VII – IV – VII – IV – V. La segunda frase de la parte “A” consta también de 16 compases y presenta un desenvolvimiento armónico mayor que la frase anterior ya que presenta la cadencia: I – VI – VII – II – III – I – VI – II – V – I, esta frase comienza con dos compases exactamente iguales a la frase anterior y presenta el desarrollo armónico



de la obra, utiliza los grados secundarios de la tonalidad con lo que el movimiento y desarrollo armónico se ve enriquecido.

La tercera frase de esta parte presenta la cadencia: I – V – IV – VII – IV – VII, esta frase continua con el desarrollo de la obra ya que utiliza cadencias que no se habían presentado antes, aunque es una frase armónicamente más estable que la anterior cumple la función de seguir el desarrollo musical, el cual en esta obra se basa principalmente en las cadencias usadas. La cuarta frase musical presenta la cadencia: I – IV – VII – III - VII – V – I – VI – II – V, esta frase nuevamente hace un mayor uso de los grados secundarios de la tonalidad, con lo que, a pesar de parecerse a la frase anterior, se enriquece el movimiento armónico.

La quinta frase presenta la cadencia: I – VI – V – VI – V – I – IV – VII – III – VI, es una frase con bastante movimiento armónico ya que también usa los grados secundarios de la tonalidad. La última frase de la parte “A” presenta la cadencia: V – I – IV – II – I - V – I – IV – V – VII – I, es una frase más estable ya que usa en su mayoría los grados principales de la tonalidad, esta frase cumple la función de concluir la primera sección de la obra, además de ser un puente que entre las partes “A” y “B”

Parte “B”

La parte “B” inicia con una frase de 16 compases, con una repetición textual de la primera frase de la obra, utiliza la cadencia: I – V – VII – IV – VII – IV – V, es una frase que utiliza los grados fundamentales de la tonalidad, cumple la función de introducción de la segunda parte de la obra. La segunda frase presenta una repetición textual de la segunda frase de la parte “A” en sus primeros 8 compases, usa la cadencia: I – VI – VII –II - III – II – I – III – II – V – I, usando en mayor medida los grados secundarios de la tonalidad, esta frase presenta un mayor movimiento armónico y es el inicio del desarrollo musical de la segunda parte de la obra.

La tercera frase presenta la cadencia: VI – II – I – II – V – I – V – I – V – I. es una frase bastante estable armónicamente ya que en la mayor parte utiliza solo el V y I grado con lo que la idea de tensión – resolución está plenamente establecida. La cuarta frase, presenta una extensión de 12 compases, a diferencia de todas las anteriores que



presentan una extensión de 16 compases, usa la cadencia: I – IV – II – I – V – I – IV – V – VII – I y hace uso del acorde dominante y del grado tonal para reafirmar la tonalidad y resolver en el primer grado el cual se presenta en una acorde en figuración de blanca con punto concluyendo de esta forma la obra.



CAPÍTULO 6:

CANTA CUANDO ME AUSENTE

6.1. Marco Tulio Hidrobo

Marco Tulio Hidrobo Cevallos nació en Cotacachi el 12 de mayo de 1906. Fue un músico dedicado, compositor, director de bandas y conjuntos. En Hidrobo, la música se manifestó a temprana edad, siendo un niño reveló su predilección y habilidad por la música. Fabricaba flautas de carrizo y se destacaba en la ejecución. Sus primeros estudios musicales los realizó en la Banda Cantonal de Cotacachi, donde recibió clases con el maestro Carlos Urcisinio Proaño, director de la banda. Desde esa época componía sus primeras piezas musicales, las que luego hacía arreglar con su maestro. (Herrera, 2013)

Tocaba el flautín en la banda de Cotacachi, su conocimiento, habilidad práctica, talento y naturalidad, fueron su soporte artístico. Ejecutaba los instrumentos de banda. Compuso piezas musicales de diferentes géneros ecuatorianos como la danza, marchas, vales, pasodobles, pasillos, sanjuanitos. También aprendió bandolín, violín y guitarra hasta lograr una excelente ejecución. Vivió en Quito, en donde ingresó al Conservatorio Nacional de Música. Fue director de diversos grupos que grababan música popular ecuatoriana como por ejemplo el conjunto “Los Nativos Andinos” con Bolívar Ortiz, Gonzalo de Veintimilla y Carlos Carrillo, agrupación que se consagró en el mundo musical ecuatoriano. Fundó la estudantina Ecuador, conjunto instrumental. Dirigió algunas bandas militares, como de los batallones Carchi, Esmeraldas, Policía Nacional de Quito y bandas municipales de Ibarra y Guayaquil. (Ruiz R. , 2009)

El aporte de Marco Tulio Hidrobo se debe a que fue uno de los más destacados compositores, ejecutores y directores de música ecuatoriana. Su aporte fue excepcional en la producción y difusión de la música nacional. Gracias a sus virtudes artísticas y personales, se hizo merecedor de diversas distinciones. En 1947 fue miembro del Jurado de Música Nacional, auspiciado por la firma Reed and Reed, productora de discos. En 1956 recibió la condecoración Medalla de Oro, en el Concurso de Bandas en Ibarra, también recibió la Insignia Dorada, alta distinción otorgada por la Unión Nacional de Periodistas del Ecuador. La producción artística fue asombrosa, en su faceta de Director



de Bandas, fue director y fundador de la Estudiantina “Ecuador”, director y fundador del grupo “Los nativos Andinos”. Grabó en varios sellos discográficos, a pesar de que algunas de sus excelentes composiciones no han sido suficientemente difundidas y valoradas. pertenece a un lugar de privilegio en la historia de la música ecuatoriana. (Ruiz R. , 2009)

Marco Tulio Hidrobo, aporó a la música ecuatoriana con un gran número de obras de diversos géneros, entre los cuales se encuentran los pasillos: “Ensoñación”, “Eulalia”, “Al besar de un pétalo”, “Encargo que no se cumple”, “Canta cuando me ausente”, “Canto de mi alma”, “Matilde”, “Anhelo azul”, “Para tu amor”, “Por qué”, “Quien me diera”, “Negrita linda”, “Anoche estaba soñando”, “Si te comprendo”, “Margarita”, “Luz de Luna”. Los Pasodobles: “Tarde española”, “Edgar Puente”, “La última faena”. Los Sanjuanitos: “Vamos a casa”, “Toros de pueblo”. Tonadas: “Unita que otra”, “Lejos de mi guitarra”, “Sufro y llovo”. Albazos: “Solo por tu amor”, “Mi cholita”, “Triste vivo yo”. Y los Fox Incaicos: “Lágrimas ocultas”, “Corazón muerto”. (Godoy M. , 2005)

6.2. Canta cuando me ausente

Canta cuando me ausente es una obra compuesta por Marco T. Hidrobo. Es del género musical pasillo; Homero Hidrobo fue el encargado de hacer una versión para guitarra clásica y grabarla en el año 1977 como parte del disco “Año Jubilar: 50 años” (Pro, 1997) . La partitura de la obra ha sido transcrita de la versión publicada por el Maestro Terry Pazmiño en el fascículo “Colección tesoros de la música” (Pazmiño, 1990)

6.3. Análisis técnico-guitarrístico Canta cuando me ausente

Esta obra consta de una melodía principal, la cual es acompañada por patrones melódico rítmicos que caracterizan al pasillo ecuatoriano y que se presentan en el registro grave, la melodía se encuentra en las cuerdas más agudas, mientras que el acompañamiento se da en forma de acordes y con el uso del “bajo” tradicional del pasillo. En la obra se usan técnicas de ejecución guitarrística como, ligados, pulsación de cuerda con y sin apoyo, cejilla y armónicos.



Gráfico 36.- Partitura Guía 36: Obra “Canta cuando me Ausente”, Autor Marco Tulio Hidrobo, compases 1-9.

El compás uno inicia la obra con tres notas y un acorde en la séptima posición, en el compás 2 tenemos la presencia de una escala en el registro grave, esta escala es ejecutada por el pulgar, a la vez en las otras voces se presentan acordes, los compases 3 y 4 se desarrollan en la primera y segunda posición y no presentan mayor dificultad técnica, además al finalizar el compás 4 se presenta por primera vez un patrón melódico típico del pasillo en el registro grave.

El compás 5 se desarrolla en la primera y segunda posición, el compás 6 se desarrolla en la quinta posición y presenta en el registro agudo acordes de larga duración mientras que en el registro bajo hay un mayor movimiento melódico. El compás 7 se desarrolla en la cuarta, quinta y séptima posición, en cada una de ella se ejecuta un acorde y en el tercer acorde se presenta en la primera voz un adorno que debe ser ejecutado mediante un ligado con el dedo meñique.

El compás 8 se desarrolla en la quinta posición y presenta mayor complejidad melódica en el registro agudo, mientras que el bajo acompaña utilizando cuerdas al aire. El compás 9 es similar al anterior, pero el último tiempo presenta una cejilla completa en la tercera posición, el siguiente compás se desarrolla a partir del primer traste, y al finalizar, presenta una escala descendente que ejecuta el pulgar. Los compases 11 y 12



se desarrollan en la primera y segunda posición, presentan mayor movimiento en el registro agudo y al finalizar también presentan una escala descendente en el bajo.

Gráfico 37.- Partitura Guía 37: Obra “Canta cuando me Ausente”, Autor Marco Tulio Hidrobo, compases 13-23

El compás 13 se desarrolla en octava posición con cejilla completa, a la vez, en la primera voz se presenta un adorno que debe ser ejecutado con ligado por el dedo meñique, luego de esto la mano se desliza hacia la izquierda a la décima posición. El compás 14 se desarrolla en la octava posición con cejilla completa solo en el primer tiempo, luego se suelta la cejilla y se hace uso de cuerdas al aire en el bajo y en el registro agudo se presenta un mayor movimiento melódico, el compás 15 se desarrolla en la novena posición, pero en el último tiempo se forma una cejilla completa en el traste ocho.

El compás 16 se desarrolla en la tercera y primera posición, presenta en la primera voz un adorno con ligado que es ejecutado con el dedo meñique y al finalizar el compás se presenta en el bajo el acompañamiento típico del pasillo que es ejecutado por el pulgar. El compás 17 hace uso de una media cejilla que se va deslizando hacia el registro agudo, pasando por la quinta, novena hasta llegar a la décima posición. El



primer tiempo del compás 18 se desarrolla a partir del traste 10 y presenta en la primera voz un adorno con ligado que también es ejecutado por el dedo meñique y luego se desplaza hasta la tercera posición.

El compás 19 se desarrolla en la sexta posición y presenta mayor movimiento en el bajo, luego se presenta una media cejilla en la tercera posición en el último tiempo, el compás 20 se desarrolla en la tercera y primera posición, el compás 21 se desarrolla completamente en la segunda posición mediante una media cejilla. El siguiente compás se desarrolla en la primera posición y hace uso de cuerdas al aire y del patrón melódico típico del pasillo en el registro grave, el compás 23 presenta dos acordes de larga duración que concluyen la primera mitad de la obra y en el último tiempo se presentan en la primera voz dos semicorcheas que dan paso a la siguiente sección.

Gráfico 38.- Partitura Guía 38: Obra “Canta cuando me Ausente”, Autor Marco Tulio Hidrobo, compases 21-32

El compás 24 se desarrolla en la segunda posición de la guitarra, y el siguiente presenta una sección contrapuntística entre la voz del bajo y la primera voz, esta sección inicia en la sexta posición y se desplaza hasta llegar a la segunda, en el siguiente compás se presenta una media cejilla en el segundo traste y presenta movimiento melódico en la primera voz y en el bajo.



El compás 27 se desarrolla en la segunda y primera posición, presenta mayor movimiento en el registro grave, el siguiente compás se desarrolla en la segunda posición y hace uso de cuerdas al aire en la voz del bajo, también presenta el acompañamiento típico del pasillo, el siguiente compás se desarrolla en la segunda y primera posición, en el último tiempo presenta una media cejilla en el primer traste.

El compás 30 se desarrolla en la segunda posición y en el último tiempo la mano se desliza hasta la cuarta posición, el siguiente compás se desarrolla completamente en la segunda, aunque no presenta cejilla. El compás 32 se desarrolla a partir del traste tres y presenta en la primera voz un adorno ejecutado con ligado por el dedo meñique, luego la mano derecha se desplaza hasta la primera posición.

Gráfico 39.- Partitura Guía 39: Obra “Canta cuando me Ausente”, Autor Marco Tulio Hidrobo, compases 35-48.



En el compás 33 la mano derecha se desplaza hasta la decimotercera posición y luego pasa a la onceava, debido a la sección del mástil en donde se desarrolla este compás el intérprete debe sacar la mano derecha con el fin de sobrepasar la incomodidad de esta sección y de que todas las voces suenen de manera clara. El compás 34 se desarrolla en la novena posición mediante una cejilla completa, además presenta un armónico natural en el traste 12 de la sexta cuerda.

El compás 35 se desarrolla en la decimotercera posición, pero esta vez hace uso de cuerdas al aire por lo cual la ejecución se facilita, el último tiempo de este compás se desarrolla en la onceava posición, el siguiente compás presenta una cejilla completa en el traste nueve. El siguiente compás inicia en la quinta posición y se desplaza hasta llegar a la décima presentando mayor movimiento en la primera voz.

El compás 38 se desarrolla en la novena posición y en la segunda mitad del segundo tiempo se desplaza a la primera, el siguiente compás se desarrolla en tres posiciones distintas, cambiando de posición en cada tiempo, se desplaza hacia el registro agudo pasando por la segunda, quinta y novena posición. El compás 40 se desarrolla en la décima posición, hace uso de cuerdas al aire y en el último tiempo se presenta el acompañamiento típico del pasillo.

El compás 41 se desarrolla en la segunda y primera posición, hace uso solo de las dos primeras cuerdas por lo que no presenta mayor dificultad, el siguiente compás presenta una media cejilla en el quinto traste y a una escala descendente en la voz más grave. El compás 43 cambia de posición en cada tiempo, desarrollándose a través de la sexta, octava y quinta posición, el siguiente compás permanece completamente en la quinta posición y presenta una escala ascendente en la voz del bajo. En el compás 45 la mano derecha se desplaza hasta la segunda posición, este compás hace uso de cuerdas al aire y presenta un adorno con ligados que es ejecutado con el dedo medio, el siguiente compás se desarrolla en la segunda posición y presenta mayor movimiento en la voz del bajo.

El compás 47 presenta cejilla completa en el cuarto y segundo traste, con mayor desarrollo melódico en la primera voz, el siguiente compás se desarrolla en las mismas



posiciones, pero esta vez usando solo media cejilla y con mayor movimiento en la voz del bajo.

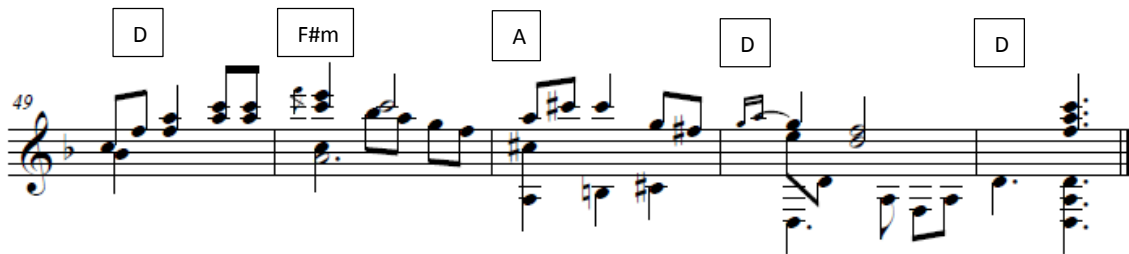


Gráfico 40. Partitura Guía 40: Obra “Canta cuando me Ausente”, Autor Marco Tulio Hidrobo, compases 49-53

El compás 49 se desarrolla en la primera posición y luego se desplaza hasta la quinta, el siguiente compás presenta una cejilla completa en el octavo traste y un adorno ejecutado con ligado en la primera voz en la que existe un mayor movimiento melódico. El compás 51 se desarrolla completamente en la novena posición sin cejilla, en el siguiente compás la mano derecha se desplaza hasta la tercera posición en donde se debe ejecutar un adorno en la primera voz, el último tiempo presenta en el registro bajo el patrón melódico de acompañamiento típico del pasillo que da paso a la conclusión de la obra, el ultimo compás presenta una nota larga y un acorde final que hace uso de las tres cuerdas más graves al aire y de una media cejilla en la décima posición.

Esta obra se caracteriza por el juego que existe entre primera voz y la voz del registro grave, además de las voces intermedias que existen en algunos compases y que hacen de acompañamiento o armonización de la melodía principal. El bajo o la voz más grave se presenta muchas veces como una respuesta a las frases melódicas de la primera voz, también presenta de manera recurrente un patrón melódico muy común en el pasillo ecuatoriano. El intérprete debe hacer especial énfasis en la claridad de la ejecución de las distintas voces con la finalidad de que se puedan escuchar cada una de ellas y de que el público pueda disfrutar de la armonía que crean estas voces.



6.4. Análisis de la forma musical de *Canta cuando me ausente*

La obra se presenta con un diseño binario, la primera parte “A” se extiende desde el compás 1 al 23, y la segunda frase “B” se extiende desde el compás 24 al 55. A su vez la parte “A” se encuentra conformada por 2 frases musicales más pequeñas la primera “a” con 12 compases de extensión y la segunda “b” con 11 compases de extensión. La parte “B” se encuentra conformada por 3 frases musicales más pequeñas, “a”, “b”, “c” con extensión de 8 compases cada una, además, una coda “d” con extensión de 5 compases.

Parte “A”

- **a:** Se extiende desde el compás 1 al 12, se trata de la introducción de la obra en donde se expone la tonalidad principal de la misma.
- **b:** Se extiende desde el compás 13 al 23, se trata del inicio del desarrollo musical de la obra, y de una respuesta a la frase anterior. Además, cumple la función de concluir la primera parte de la obra.

Parte “B”

- **a:** Se extiende desde el compás 24 al 32, cumple la función de introducción de la segunda parte de la obra, expone una nueva tonalidad en la cual se desarrollará esta sección.
- **b:** Se extiende desde el compás 33 al 40, es una respuesta a la frase anterior además del inicio del desarrollo musical.
- **c:** Se extiende desde el compás 41 al 48, es la continuación del desarrollo de esta sección
- **d:** Se extiende desde el compás 49 al 55, se trata de la conclusión de la obra.



Esquema de la forma musical.

A		B			
a	b	a	b	c	d

Tabla 50. Estructura de la forma musical de la obra “Canta cuando me ausente”.

6.5. Análisis Armónico de Canta cuando me ausente

La obra se encuentra en la tonalidad de D menor, pero a partir de la parte “B” ocurre una modulación a D Mayor, al final de la obra, en la coda, se modula nuevamente a la tonalidad principal D menor.

Parte “A”

a		
Compás	Acorde	Grado Tonal
1	Em7(b5)	II
2	A	V
3	A7	V
4	Dm	I
5	Dm	I
6	Edim	II
7	E	II
8	A	V
9	A	V
10	A	V
11	Bb	VI
12	Dm	I

Tabla 51. Cuadro en el que se muestran los acordes y grados tonales usados en la obra “Canta cuando me ausente”, compases 1-12



b		
Compás	Acorde	Grado Tonal
13	F	III
14	Dm	I
15	A	V
16	Dm	I
17	A	V
18	Dm	I
19	Em	II
20	Dm	I
21	A	V
22	Dm	I
23	Em - A	II - V

Tabla 52. Cuadro en el que se muestran los acordes y grados tonales usados en la obra “Canta cuando me ausente”, compases 13-23

Parte “B”

a		
Compás	Acorde	Grado Tonal
24	D	I
25	D	I
26	D	I
27	G	IV
28	D	I
29	D	I
30	D	I
31	A	V
32	D	I



Tabla 53.- Cuadro en el que se muestran los acordes y grados tonales usados en la obra “Canta cuando me ausente”, compases 24-32

b		
Compás	Acorde	Grado Tonal
33	F#	III
34	Bm	VI
35	Em	II
36	Bm	VI
37	G	IV
38	D	I
39	Em	II
40	D	I

Tabla 54. Cuadro en el que se muestran los acordes y grados tonales usados en la obra “Canta cuando me ausente”, compases 33-40

c		
Compás	Acorde	Grado Tonal
41	D	I
42	Am	V
43	D#dim	I
44	Em	II
45	Em	II
46	D	I
47	E	II
48	A	V

Tabla 55.- Cuadro en el que se muestran los acordes y grados tonales usados en la obra “Canta cuando me ausente”, compases 41-48



d		
Compás	Acorde	Grado Tonal
49	D	I
50	F#m	III
51	A	V
52	D	I
53	A	V
54	D	I
55	D	I

Tabla 56. - Cuadro en el que se muestran los acordes y grados tonales usados en la obra “Canta cuando me ausente”, compases 79-55

6.6. Análisis morfológico de Canta cuando me ausente

Parte “A”

La obra comienza con una frase de 12 compases, esta frase inicia con la cadencia II – V – I, al resolver al primer grado, se expone la tonalidad principal Dm, en cuanto a la figuración rítmica, se presentan mayormente corcheas, formando la melodía en la voz más aguda, mientras que el registro grave presenta respuestas melódicas basadas en un patrón de acompañamiento comúnmente conocido como “bajo”, el cual constituye una de las características principales de los pasillos. Esta primera frase presenta un desenvolvimiento armónico usando la cadencia I – II – V – I – II – V – VI - I, cumpliendo la función de introducción de la obra. La segunda frase de la parte “A” consta de 11 compases, y presenta un desarrollo armónico que hace énfasis en el V grado y su resolución al primer grado tonal. Se presenta la cadencia I – V -I – II - V -I - -V -I, esta frase cumple la función de desarrollo musical de la obra, así como una respuesta a la primera frase.



Parte “B”

La parte “B” inicia con una frase que consta de 8 compases y que presenta una modulación a la relativa mayor directa de la tonalidad principal, D mayor. Presenta la cadencia I – IV – I – V, con lo que deja establecido el modo mayor en el que se encuentra esta sección y basa su desarrollo principalmente en la resolución del V grado hacia el I siendo su desenvolvimiento armónico bastante sencillo, esta frase musical cumple la función de introducción de la parte “B” de la obra. La segunda frase consta de 8 compases y presenta la cadencia III – VI – II – VI – II – I, se usan los grados secundarios de la tonalidad con lo que se logra un mayor desenvolvimiento o variación armónica, cumpliendo así la función de desarrollo musical de la parte “B” así como de respuesta a la primera frase musical.

La tercera frase consta de 8 compases y presenta la cadencia I – V – I – II – I – II – V, continuando con la función de desarrollo musical de la parte “B” de la obra, además esta frase prepara melódicamente el retorno a la tonalidad principal. La cuarta y última frase regresa a la tonalidad principal Dm presenta la cadencia I – III – V – I – V – I, cumpliendo la función de respuesta a la frase anterior además de reafirmar la tonalidad principal, así como también cumple la función de conclusión de la obra.



CONCLUSIONES

Este trabajo consistió en la selección, análisis, estudio y ejecución de cinco obras para guitarra que conforman el repertorio para el concierto de graduación en la especialidad de instrucción musical. La elaboración del presente trabajo se basó fundamentalmente, en el análisis realizado a las obras seleccionadas, mediante el cual se logró profundizar en el entendimiento de los elementos que constituyen cada una de ellas. El estudio del trasfondo histórico de las obras y del contexto histórico en el que vivieron sus compositores permitieron al guitarrista tener una mayor comprensión de la temática implícita en el repertorio y expuesta a través del concierto. Mediante el análisis de aspectos como: la armonía, la forma musical y las técnicas instrumentales, el ejecutante fue capaz de ampliar su visión y generar bases sólidas que le son de gran utilidad a la hora de afrontar la interpretación.

Los trabajos realizados con las obras en cuanto al análisis de los aspectos musicales e históricos se conjugan o fusionan al momento de comprender y profundizar en las diferencias estilísticas que las obras poseen, lo cual permite al guitarrista entender y acercarse, de manera óptima, mediante su interpretación a la intención del compositor al momento de la creación de la obra, debido a que sus creadores trabajaron bajo parámetros estilísticos predispuestos por la época y sociedad en la que vivieron y que buscaban alcanzar algún objetivo dentro de la evolución de su instrumento, este repertorio se puede dividir en tres secciones.

Nacimiento de la guitarra clásica moderna

A finales del siglo XIX la guitarra vivía un momento de baja popularidad debido a que fue relegada por otros instrumentos como el piano o el violonchelo. Bajo estas circunstancias Francisco Tárrega se vio inmerso en la búsqueda de la aceptación de la guitarra dentro de la música académica, para esto compuso obras como Recuerdos de la Alhambra que aprovecha las capacidades polifónicas del instrumento, así como también el uso de la técnica del tremolo mediante la cual se busca producir en la guitarra la ilusión de un sonido continuo o notas de muy larga duración.



La obra presenta tres secciones musicales fácilmente identificables, cada una cumple una función diferente, la parte “A”, en tonalidad de A menor, presenta la célula rítmica y melódica sobre la cual se desarrollarán las otras secciones, el final de esta parte prepara al oyente para la modulación que ocurre al comenzar la segunda sección que se desarrolla en tonalidad de A mayor. La parte “B” cumple la función de desarrollo y presenta sus propias cadencias armónicas, además de una estructura musical, conformada por cuatro frases, distinta del resto de secciones, mientras que la parte “C” se encarga de reafirmar la tonalidad de la obra, A mayor. Además, la parte “A” y “C” comparten la misma estructura, cinco frases musicales, de la cuales las cuatro primeras funcionan a manera de pregunta – respuesta – pregunta – respuesta y la quinta frase se trata de una coda que en la parte “A” prepara la modulación y la transición a la parte “B”. En la parte “C”, esta coda reafirma la tonalidad y concluye la obra.

Mediante el entendimiento de los aspectos analizados se logró establecer que para la interpretación de la obra se deben organizar las frases musicales a manera de pregunta respuesta, cada una de ellas consta de cuatro compases y de su propia cadencia, siendo el inicio de cada frase el único lugar donde el intérprete puede “respirar” o ralentizar un poco la velocidad de la obra, con el fin de hacer más notorio el comienzo y final de cada frase. Recuerdos de la Alhambra fue compuesta en una época en la que los guitarristas trataban de buscarle un lugar al instrumento dentro del círculo musical académico, por lo que se entiende que el equilibrio y la simetría de las frases musicales, así como el uso de la tonalidad de A menor con la modulación a A mayor y de cadencias basadas principalmente en el I y V grado, responden a los cánones musicales manejados en la época, además, mediante el uso del tremolo se buscaba suplir la incapacidad de la guitarra clásica para tocar notas de muy larga duración, debido a esto, se debe buscar que a lo largo de toda la obra la métrica del tremolo se mantenga constante y que la ejecución sea fluida sin presentar cortes o ruidos, estos aspectos constituyen la base fundamental sobre la cual se debe afrontar la interpretación de esta obra.

Primeras obras para el instrumento con características latinoamericanas

“La Catedral” fue compuesta en la primera mitad del siglo XX, época en la que los primeros compositores latinoamericanos afrontaron la necesidad de crear una identidad



musical propia. Agustín Barrios es una de las figuras musicales más importantes dentro del movimiento nacionalista que se originó en Latinoamérica y aunque los parámetros estéticos europeos ejercieron una fuerte influencia sobre él, tanto en su formación como guitarrista como en su obra compositiva, no dejó de lado la búsqueda de un sonido particular que llevara en sí la esencia de la música popular de su país natal Paraguay. Esta obra consta de tres movimientos los cuales serán expuestos de forma individual para facilitar su comprensión.

Primer movimiento.

Esta sección tiene una estructura binaria que hace uso de un tema y la variación del mismo ya que la segunda frase empieza exactamente igual que la primera pero luego de algunos compases se empieza a desarrollar de manera distinta constituyendo de esta forma dos grandes frases musicales fácilmente identificables. Estas secciones a su vez se dividen en tres frases musicales más pequeñas cada una.

En un compás de 2/4 este movimiento presenta dos voces las cuales se desarrollan en una figuración estática, mientras la segunda voz realiza un acompañamiento que consiste en arpeggios en semicorcheas, la primera voz se basa en una melodía en el registro agudo de la guitarra la cual, a lo largo de todo el movimiento, presenta la figuración de negra con punto – corchea. Esta melodía principal es en realidad el hilo conductor del movimiento, ya que de ella depende el desarrollo melódico, además de que marca los inicios y finales de cada frase musical.

Segundo movimiento.

Al igual que la sección anterior este movimiento también posee una estructura binaria, pero esta vez las dos secciones son distintas y no se realizan repeticiones textuales de ningún compás. La parte “A” de esta estructura binaria se divide en dos frases musicales, la primera presenta la célula rítmica, corchea con punto – semicorchea, en la que se basa el movimiento, mientras que la segunda frase empieza a usar esta misma figuración, pero esta vez en acordes a tres voces en lugar de una sola melodía, esta frase juega un papel importante ya que de una manera progresiva se



muestra una armonización de la célula rítmica lo cual constituye la base del desarrollo musical de este movimiento. La parte “B” también se divide en dos frases, la primera se centra en el desarrollo musical que esta vez hace uso de la misma figura rítmica pero armonizada a cuatro voces. La segunda frase cumple la función de coda, reafirma la tonalidad y disminuye muchísimo la armonización de la célula rítmica, presentando únicamente dos acordes completos en toda la frase.

En un compás de 4/4 se presenta una célula rítmica corchea con punto – semicorchea, que se repite de manera exhaustiva a lo largo del movimiento, a su vez el desarrollo musical está basado en la armonización progresiva de esta célula rítmica, en la mitad del movimiento la armonización se torna compleja llegando a tener acordes de hasta seis notas, mientras que, hacia los extremos del movimiento, tanto en la introducción como en la coda se va simplificando progresivamente la armonización hasta llegar a una sola voz melódica.

Tercer movimiento.

Este movimiento está estructurado en la forma musical conocida como rondo, la cual consta de una sección principal que se alterna con varias secciones de desarrollo musical, en este caso está constituido por un el tema principal “A”, los temas de desarrollo “B”, “C”, “D” y una “Coda”.

- Parte “A”: es la frase principal del rondo, presenta una figuración constante de semicorcheas en un compás de 6/8, la cual será usada en todo el movimiento excepto en los dos últimos compases. Esta frase basa su desarrollo musical en la ejecución de un patrón melódico a manera de arpeggio que se repite en diferentes grados tonales, a su vez consta de tres voces melódicas: la primera voz es la nota más alta de cada arpeggio tocada con apoyo por el dedo anular a manera de nota pedal, la segunda se trata del arpeggio y la tercera se encuentra en el registro grave, es la tónica de cada arpeggio y se presenta en figuración de blancas con punto.
- Parte “B” esta sección se toca con la frase principal en cada repetición, y contrasta con ella ya que deja de lado las tres voces que se habían



utilizado para pasar a tocar una sola melodía que basa su desarrollo principalmente en la ejecución de escalas haciendo uso de cejillas y ligados a través todo el mástil.

- Parte “C”: es la primera frase de desarrollo musical del rondo, mantiene la figuración rítmica de la parte “A” y también utiliza un patrón melódico a forma de arpegios, presenta tres voces: la primera se trata de la nota más alta de cada arpeggio tocada con apoyo por el dedo anular, la segunda voz realiza el arpeggio y la tercera voz presenta una melodía basada en una célula rítmica parecida a la de los dos primeros movimientos, negra – corchea, aunque esta figuración se encuentra en compás de 6/8, da como resultado una sonoridad muy parecida a la célula rítmica antes mencionada.
- Parte “D”, es la última sección antes de la coda, esta frase contrasta con la anterior ya que deja de lado las tres voces manejadas con anterioridad para pasar a ejecutar escalas usando principalmente ligados, es una frase melódicamente parecida a la parte “B” pero elaborada en distintas progresiones armónicas.
- “Coda”: esta sección se encarga de concluir la obra, para esto hace uso del recurso principal usado en el resto de secciones: un patrón melódico a modo de arpegios compuesto por tres voces, en donde se presenta una vez más la célula rítmica de negra – corchea en la tercera voz, luego de esto, durante tres compases se presentan arpegios en el grado tonal Bm en distintos lugares del mástil para concluir con una secuencia de tres acordes en el mismo grado.

Gracias al análisis de estos distintos aspectos se puede concluir que para interpretar la obra “La Catedral” se debe tomar en cuenta y relacionar entre sí, las bases sobre las cuales se constituyen las distintas secciones de la obra. Los tres movimientos presentan un patrón rítmico similar pero escrito en tres compases distintos, a través del cual se desarrolla la mayor parte de la obra.



- Primer movimiento: negra con punto - corchea. En compás de 2/4.
- Segundo movimiento: corchea con punto – semicorchea. En compás de 4/4
- Tercer movimiento: negra - corchea en compás de 6/8.

Esta célula rítmica aparece en el 54% del total de compases de la obra y dentro de los dos primeros movimientos, constituye el 75%. Otra característica de suma importancia es la del uso de frases musicales asimétricas, lo cual responde a la búsqueda de una identidad musical propia, dejando de lado las estructuras simétricas características de la música académica. Los dos primeros movimientos deben ser interpretados enfocándose en la expresividad de la línea melódica principal la cual se desarrolla en la célula rítmica antes expuesta. Así mismo, esta línea melódica es la que dictamina la agógica en la ejecución de los dos primeros movimientos, ya que es la que permite al oyente identificar los inicios y finales de frase, además se busca anteponer la expresividad de cada movimiento en lugar de mantener una métrica escrita.

La interpretación del tercer movimiento se diferencia de los dos anteriores principalmente en que en esta sección se debe ser estricto con la figuración escrita ya que la base de su desarrollo se centra en la utilización de arpeggios y escalas a través de una figuración fija, dejando de lado la priorización de la expresividad de una melodía principal o primera voz que se había mantenido hasta ahora. Además, este movimiento, al ser de carácter allegro, cumple la función de ser contrastante con los dos movimientos anteriores, con lo cual se reafirma la importancia de mantener la figuración estricta.

Acogida de la guitarra por América Latina.

Las obras “Preludio Criollo”, “La Bicicleta”, y “Canta Cuando Me Ausente”, fueron compuestas en la segunda mitad del siglo XX, en este periodo de tiempo ya se había conseguido establecer las bases de un movimiento nacionalista bajo el cual nacerían nuevas generaciones de guitarristas y compositores. Su labor se vio orientada a reafirmar la sonoridad latinoamericana dentro de sus composiciones, así como también se preocuparon de dar a conocer este sonido en el resto del mundo. Estos guitarristas y compositores empezarían por tomar ciertos elementos de la música popular para sus creaciones, pero no tardarían en valerse de canciones en distintos géneros musicales populares para realizar transcripciones, las cuales constituirán un nuevo tipo de obra.



“Preludio Criollo” es una obra que fue compuesta en un contexto en el que ya se había logrado la creación de una propia identidad musical, en el caso de Rodrigo Riera, su contribución con el mundo de la guitarra se daría debido a los numerosos viajes que realizaría, a través del continente europeo, así como su labor compositiva en el periodo de tiempo que se radicaría en New York. Estas dos facetas le sirvieron en especial para dar a conocer al resto del mundo la ardua labor que habían tenido los compositores latinoamericanos en la búsqueda de una identidad propia.

Esta obra posee una estructura musical binaria, con dos grandes frases musicales la cuales tienen un inicio similar ya que los primeros 16 compases de cada una son exactamente iguales, al mismo tiempo cada una de estas secciones posee su propia estructura, la primera parte “A” consta de seis frases musicales y la segunda parte “B” consta de cuatro.

En la sección “A” se presentan las frases musicales a, b, c, d, a manera de pregunta – respuesta – pregunta - respuesta, a y b inician con dos compases exactamente iguales y lo mismo sucede con c y d. Cada una de estas secciones posee su propia progresión armónica, las cuales son contrastantes debido a que utilizan cadencias armónicas completamente distintas. Las frases restantes e y f, se pueden considerar con una sola frase la cual incrementa la tensión en la mitad para luego ir resolviendo progresivamente dando paso a la siguiente parte de la obra.

En la sección “B” se presentan las frases musicales a, b, c y d a manera de pregunta – respuesta – pregunta - respuesta, solo a y b comparten un inicio de frase igual en sus dos primeros compases. Cada frase usa progresiones armónicas diferentes al igual que en la parte “A”.

La obra está basada en la figuración de corcheas en un compás de 6/8, la cual se mantiene igual en todos los compases de la obra a excepción del acorde final. Además, presenta dos voces melódicas, la primera consiste en patrones de arpeggios agrupados en pequeñas células de tres corcheas cada una, en cada compás se repite el mismo patrón melódico, en el primer y segundo tiempo. La segunda voz consiste de un bajo que presenta una figuración de tres negras por compas lo cual muestra la presencia una estructura rítmica polimétrica, en la que la primera voz se encuentra en compás de 6/8 mientras que la segunda en compás de 3/4. Esta característica es de suma importancia



pues muestra el uso de un recurso explotado en la música popular latinoamericana, el cual se desarrolla a través de distintas cadencias musicales con características puramente tonales.

Para la interpretación de la obra es necesario comprender que está basada principalmente en el uso en una estructura polimétrica la cual se hará notoria al manejar la primera voz de manera que se acentué, mediante el apoyo del dedo anular, la primera nota de cada tiempo lo cual está determinado por la pulsación del compás de 6/8. Al mismo tiempo en la segunda voz el dedo pulgar debe acentuar cada una de las tres negras que se presentan en cada compás lo cual dará la sensación de un compás de 3/4 y de dos compases distintos sobrepuestos. Es el uso de esta estructura rítmica a través de la presentación de distintas frases musicales y progresiones armónicas, la base para su interpretación,

“Canta cuando me ausente” es una obra transcrita para guitarra de un pasillo ecuatoriano, se trata de una canción que originalmente fue compuesta para voz y guitarra, en la que se realiza un acompañamiento caracterizado principalmente por el uso de un patrón melódico conocido comúnmente como “bajo”, el cual se encuentra en todas las canciones de este género musical. Esta transcripción realiza el trabajo de adaptar a la guitarra obras compuestas para pequeños conjuntos musicales, es la misma labor a la que se había dedicado Francisco Tárrega en su búsqueda por explotar las posibilidades polifónicas del instrumento, pero este en esta ocasión las transcripciones se basan en géneros y formas musicales propias de Latinoamérica con el fin de mostrar la esencia de su música.

La obra hace uso de una estructura homofónica, en la que se presenta una melodía principal en el registro agudo con acompañamiento. Este fondo armónico sobre el que se sostiene esta melodía se es similar al de la versión original puesto que mezcla el patrón del bajo característico del pasillo con acordes de hasta cuatro voces. Se desarrolla a través de una estructura binaria en la que se muestra una parte “A” en tonalidad de Dm y una parte “B” que comienza con una modulación a D y al final regresa a la tonalidad principal Dm, este cambio de tonalidad también constituye una de las características principales de este género.



Tanto las frases musicales como la armonía usada en ellas muestran recursos compositivos usados en el pasillo ecuatoriano, y al ser un género caracterizado principalmente por ser melancólico debe ser interpretado tomando a la melodía principal como hilo conductor de la obra y como una guía de la agógica ya que esta melodía es la que señala los inicios y finales de cada frase.

“La Bicicleta” también se trata de una transcripción para guitarra de una obra compuesta originalmente para piano, en un género perteneciente a la música popular de Venezuela conocido como vals venezolano, se caracteriza por el uso del compás de 3/4 y la tonalidad de D a lo largo de toda su extensión.

La obra maneja una estructura binaria con dos partes contrastantes entre ellas debido a que cada una se desarrolla a través de su propia célula rítmico - melódica. A su vez la parte “A” se divide en dos frases a y b de dieciséis compases cada una en las que los primeros nueve compases son exactamente iguales, lo cual indica que estamos ante una sección que utiliza la repetición como base de su desarrollo. La frase “B” se contrasta con la anterior debido a que se divide en dos frases a y b de ocho y diez compases respectivamente, los tres primeros compases de cada frase son iguales, por lo que las estructuras de la parte “A” y de la parte “B” son asimétricas.

Estrás frases musicales se desarrollan en una estructura homofónica en la se presenta una melodía principal con acompañamiento, en esta obra la melodía se desarrolla en el registro medio y agudo de la guitarra mientras que el acompañamiento se realiza a través de acordes y del uso de un patrón melódico presente en el registro grave. En toda la extensión de la obra las frases que tienen carácter de pregunta se presenta en el registro agudo y medio, mientras que las frases con carácter de respuesta se presentan en el registro grave y además todas hacen uso del mismo patrón melódico.

Tanto “La Bicicleta” como “Canta cuando me ausente” son transcripciones para guitarra de obras pertenecientes a géneros musicales populares que se originaron en Latinoamérica, esta labor por parte de los guitarristas latinoamericanos se asemeja a la que habían tenido los guitarristas europeos entre los que sobresalió Francisco Tárrega. Pero en aquella ocasión la intención tras las transcripciones era aprovechar las posibilidades polifónicas de la guitarra basándose en obras de la música académica, en cambio en esta ocasión, estas transcripciones buscaban fundir la técnica instrumental



europea con las sonoridades y ritmos propios que nacieron en este continente. Estas dos obras son un ejemplo de como la guitarra clásica es capaz de mezclar la música de dos culturas totalmente distintas dando como resultado un movimiento guitarrístico latinoamericano el cual sería dado a conocer en el mundo entero.

Para la interpretación de estas obras se debe prestar atención a los géneros musicales en las que están basadas, en el caso del pasillo ecuatoriano, al ser un género caracterizado por la melancolía se debe tomar a la melodía principal como hilo conductor de la agógica de la obra, es decir que, aunque este en un compás de tres cuartos, las frases se deben ralentizar o acelerar respondiendo a la expresividad de la melodía principal. En el caso del vals venezolano al ser un género alegre se debe mantener la figuración y el tempo establecidos y en cambio resaltar en la interpretación la estructura de pregunta - respuesta que se manejan de manera contrastante en los distintos registros del instrumento.

Profundizando en la comprensión tanto de los aspectos musicales analizados como en el trasfondo histórico en el que se dio la creación de estas obras se logró cumplir con los objetivos planteados en este trabajo. Como resultado, este documento representa una base sólida sobre la cual el ejecutante puede apoyarse al momento de la preparación y presentación del concierto para conseguir una interpretación cercana a las intenciones expresivas de cada obra.



BIBLIOGRAFÍA

- Almeida, G. (2016). *Carlos Bonilla, la guitarra, entre lo popular y lo academico*. Quito.
- Altamira, I. R. (2005). *Historia de la guitarra y los guitarristas españoles*. Alicante: Editorial Club Universitario.
- Arciniega, L., & Frasquet, L. (27 de Octubre de 2010). *Francisco Tárrega - Bien intangible en acordes* . Obtenido de Mupart: <http://mupart.uv.es/ajax/file/oid/319/fid/357/Francisco%20T%C3%A1rrega>
- Arciniega, L., & Frasquet, L. (3 de enero de 2015). *Mupart*. Recuperado el 03 de Abril de 2018, de Mupart: <http://mupart.uv.es/ajax/file/oid/322/fid/360/>
- Bellucci, R. (14 de Junio de 2013). *Mangore*. Recuperado el 10 de marzo de 2016, de Mangore: http://www.mangore.net/recuerdos_de_la_alhambra_esp.html
- Bruzual, A. (1999). *Rodrigo Riera- La parabola de la tierra*. Caracas: Farmatodo .
- Colina, J. (28 de Abril de 2005). *Biografía de Vicente Emilio Sojo*. Recuperado el 12 de diciembre de 2016, de Scribd: <https://es.scribd.com/doc/131399691/VICENTE-EMILIO-SOJO-docx>
- Dago. (13 de Noviembre de 2011). *Tárrega "Recuerdos de La Alhambra*. Recuperado el 14 de Mayo de 2017, de La belleza de escuchar: <https://labeledezadeescuchar.blogspot.com/2011/11/tarrega-recuerdos-de-la-alhambra.html>
- Forero, L. (10 de Agosto de 2014). *ANÁLISIS INTERPRETATIVO DE LA CATEDRAL DE*. Obtenido de Pontificia Universidad Javeriana: <https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/11750/ForeroAceroL?sequence=1>
- Godoy, M. (2005). *Historia de la musica del Ecuador*. Quito: Ecuador.
- Godoy, S., & Szarán, L. (1994). *Mangore Vida y obra de Agustín Barrios*. Asunción: Don Bosco.
- Guestrin, N. (2001). *La guitarra en la música Sudamericana* . Buenos Aires : Editorial Ricordi.
- Herrera, C. (14 de Junio de 2013). *Hidrobo Marco Tulio*. Recuperado el 12 de Noviembre de 2016, de Pasillo Ecuador: <http://pasilloecuador.blogspot.com/2013/02/hidrobo-marco-tulio.html>
- Kolessov, L. (2012). *La guitarra clásica moderna: análisis interpretativo y pedagogico de sus tecnicas a partir de un resital sobre la base de los estudios de autores varios*. Quito.
- Olmello, O. (15 de diciembre de 2009). *La guitarra y su legitimación académica en el ámbito rioplatense del siglo XX* . Recuperado el 4 de 4 de 2018, de



artesmusicales:

<http://www.artesmusicales.org/zuik/numero5/articulos/Olmello.pdf>

- Pazmiño, T. (1990). *Armonizaciones para guitarra vol. 3*. Quito: Terpaz.
- Pazmiño, T. (1990). *Coleccion tesoros de la musica*. Quito: Terpaz.
- Pazmiño, T. (17 de Marzo de 2017). Entrevista. (D. Pacheco, Entrevistador)
- Peñarreta, J. (2013). *Adaptaciones y arreglos de tres pasillos para duo de guitarra*. Cuenca.
- Poleo, R. (13 de febrero de 2005). *Agustín Barrios - El indio mangoré*. Recuperado el 4 de abril de 2018, de laguitarra: <http://www.laguitarra-blog.com/wp-content/uploads/2011/12/agustin-barrio-mangore.pdf>
- Pro, A. (1997). *Discografia del pasillo ecuatoriano*. Quito: Abya - Yala .
- Pujol, E. (1978). *Tárrega Ensayo Biografico* . Valencia: Soler .
- Rojas, B. (16 de noviembre de 2011). *Un viaje a traves de la vida y el trabajo del gran compositor latinoamericano* . Recuperado el 5 de 4 de 2018, de Barrios World Wide Web Competition: <http://www.barriosworldwide.com>
- Ruiz, J. (2015). *Manual de guitarra*. Valencia: Piles.
- Ruiz, R. (12 de Mayo de 2009). Música nacional con sello cotacacheño. *La hora*, pág. 1.
- Sans, F. (27 de Septiembre de 2013). *Vicente Emilio Sojo y el nacionalismo musical* . Obtenido de Centro documental biografias: <http://centrodocumentalbiografias.blogspot.com/2013/09/sojo-vicente-emilio-1887-1974.html>
- Sans, F. (11 de Agosto de 2014). *Tras cuarenta años de Vicente Emilio Sojo*. Obtenido de Venezuelasinfonica: <https://www.venezuelasinfonica.com/tras-cuarenta-anos-de-vicente-emilio-sojo>
- Szarán, L. (25 de enero de 2009). *Orquestas y Conjuntos Populares*. Obtenido de Luis Szarán: <http://www.luisszaran.org/DiccionarioDetalle.php?lang=es&DiccID=515>
- Tirado, M. (22 de Mayo de 2009). *Francisco Tárrega - un guitarrista imprescindible* . Obtenido de Scribd: <https://es.scribd.com/document/108576558/Francisco-Tarrega>
- Valdez, M. (22 de Octubre de 2015). *Compositores venezolanos: Vicente Emilio Sojo*. Recuperado el 17 de Agosto de 2017, de Radio mundial: <http://www.radiomundial.com.ve/article/compositores-venezolanos-vicente-emilio-sojo-video>

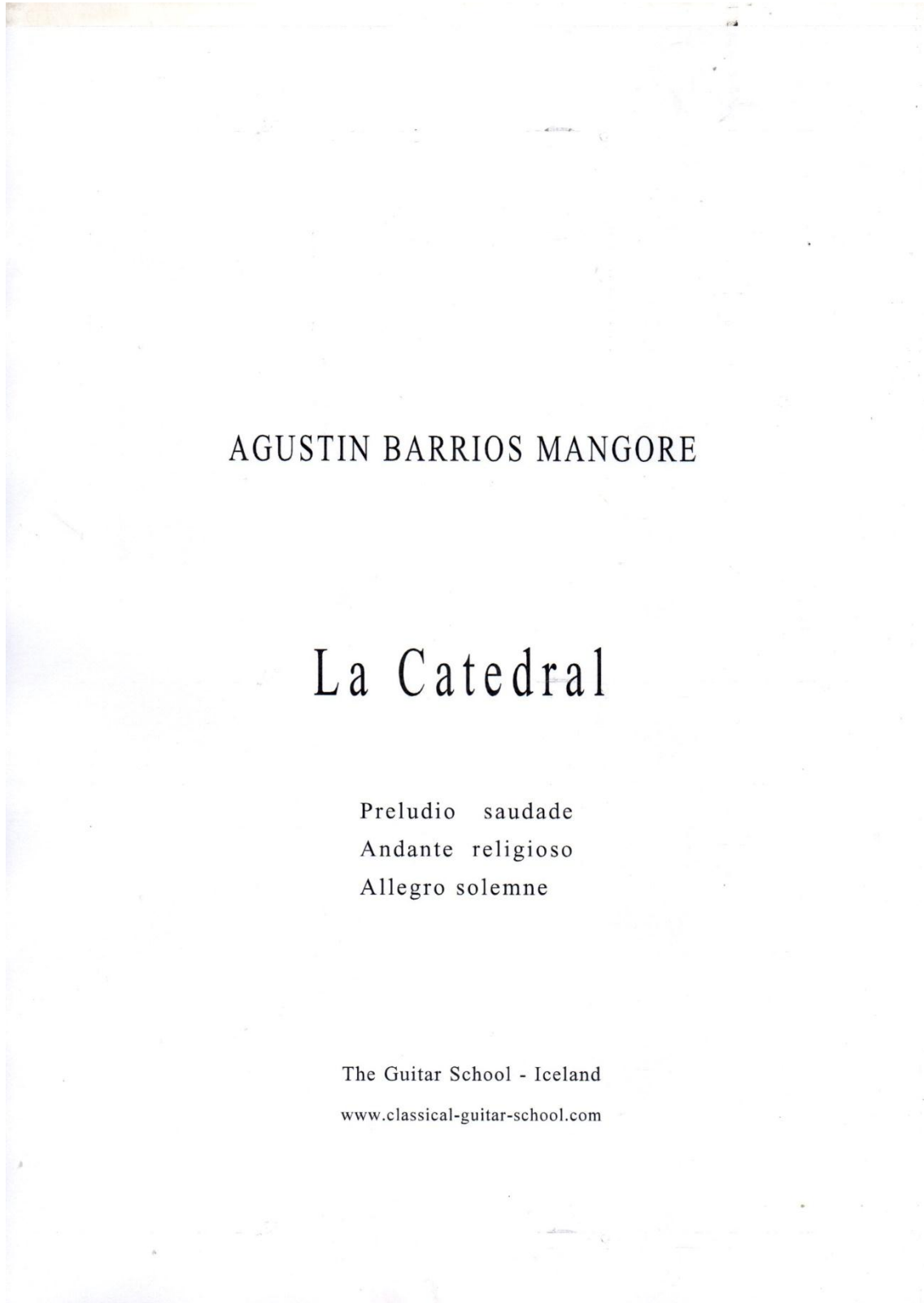


Villanueva, M. (1 de Octubre de 2006). *El trémolo, una metodología para el estudio*. Recuperado el 29 de noviembre de 2017, de Guitarra. Arte pulsado: <http://guitarra.artepulsado.com/guitarra/tremolovillanueva.htm>



Anexos

Partituras del repertorio





- 2 -

La Catedral

I Preludio saudade

Agustin Barrios Mangore

Lento

1 4 a i p i m m 4 a i p i m m 3 4 a i p i m m 4 a i p i m m

5 4 a i p i m m 4 a i p i m m a 2 i p i m m a 4 i p i m m

9 X a i p i m m a 4 i p i m m a 4 i p i m m a 4 i p i m m

13 a i p i m m a 4 i p i m m a 4 i p i m m VII a 4 i p i m m

17 a i p i m m a 4 i p i m m IX a 4 i p i m m XI a 4 i p i m m

21 a i p i m m a 4 i p i m m a 3 a i p i m m a 4 i p i m m

a tempo

Copyright 2002 by The Guitar School - Iceland
www.classical-guitar-school.com

1122



- 3 -

25

29

33

37

41

45

IV

VII

VII

II

II

arm

6

1122



- 4 -

II Andante religioso

The musical score is written for guitar in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of six staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The tempo and mood are indicated as 'II Andante religioso'. The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and fingerings (numbers 1-4). There are also dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). The score is divided into sections by Roman numerals: VII, III, II, and VII. The final staff ends with a double bar line and the number 12, indicating the end of the piece.

1122



- 5 -

III Allegro solenne

1. ^(A) II -

4. IV -

7. ^{p m i a i p m i a i}

10. ^{a m i a m i} 2. ^{p m i a m} IV -

13.

16. ^{p i m a p p i m a p m}

19. ^{(B) p i a p i p i a m p i} ^{m i p i m i m i p i m i}

1122



- 6 -

22 3 1 2 1 4 4 1 4

II

25 0 2 1 0 2 0 3

28 3 4 2 1 6

31 3 1 0 2 1 3 4

34 III II 1 1 3 1 1 4 5 1 3 1

D. C. al B
y salta a C

37 C II IV 1 2 4 2 4 1 3 1 2 0 3 0 2 3 4

40 II VI 4 2 4 1 4 3 4 2 4 1 0 2 1 4 2 0 3 1 2 1 4

1122



- 7 -

43 VII-----IV. *p p i m a m* ② ③ ④

46 VI----- ② ③

49 IV-----II----- ② ③ ②

52 *rall.* D. C. al B y salta a Coda

55 CODA

58 II-----IV-----III-----II-----VII----- ⑥ ⑤ ④

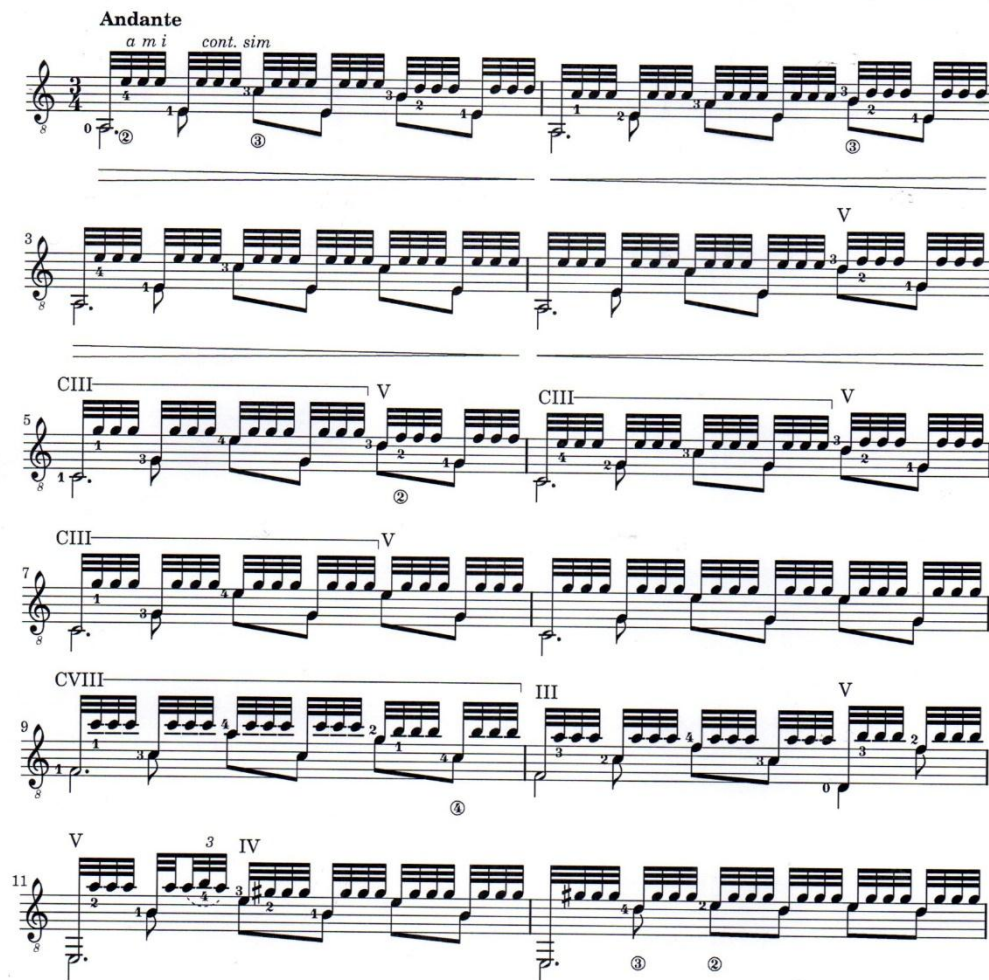
61 X-----VII IV ④ ③ ③ ④ ⑥

1122

Hommage à l'éminent artiste Alfred Cottin
Recuerdos de la Alhambra

Francisco Tárrega (1852-1909)

Andante
a m i cont. sim



Copyright © 2009

Licensed under the Creative Commons Attribution-ShareAlike 3.0 License

<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0>



13 $\frac{1}{2}$ CV— II V ④

15 III I

17 CI—

19 ②

21 CII—

23

25 II X



Handwritten musical score for guitar, measures 27-39. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The time signature is 8/8. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Measure numbers 27, 29, 31, 33, 35, 37, and 39 are indicated at the beginning of their respective lines. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, and 4. A triplet of eighth notes is marked with a '3' over it in measure 27. A measure rest is indicated by a circle with a cross inside in measure 35. A first ending bracket labeled '1.' spans measures 35 to 37. A second ending bracket labeled '2.' spans measures 37 to 39. A double bar line is present at the end of measure 39. The text 'D.C. al \oplus ' is written below the second ending bracket. The text 'CII' and 'CIV' are written above the staff in measures 29 and 31 respectively. The text '3 1/2 CII' is written above the staff in measure 35. The text '1/2 CII' is written above the staff in measure 37.



Typeset by Stewart Holmes
Music from The Mutopia Project (www.mutopia-project.org)
Engraving by Lilypond (www.lilypond.org)



Vicente E. Sojo



2 La bicicleta

Cl. Gtr. 36 cIX cII

Cl. Gtr. 41

Cl. Gtr. 46 cIV cVII

Cl. Gtr. 52



A mi maestro Raul Borges

PRELUDIO CRIOLLO

ALLEGRO $\text{♩} = 120$

RODRIGO RIERA

GUITAR

The musical score is written for guitar in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of seven staves of music. The first staff begins with a circled '1' above the first measure. The notation includes various fingerings (1-4) and articulation marks (accents, slurs). The piece concludes with a double bar line. The word 'GUITAR' is written vertically to the left of the first staff.



PRELUDIO CRIOLLO



PRELUDIO CRIOLLO



PRELUDIO CRIOLLO

1/2 C III

1/2 C II

1/2 C III

C III

C III

C III

C III

Rit.



Score

Canta cuando me ausente

Pasillo Ecuatoriano

Marco T. Idrobo

Classical Guitar

Cl. Gtr.

Cl. Gtr.

Cl. Gtr.

Cl. Gtr.

Cl. Gtr.

Cl. Gtr.

Cl. Gtr.

©



2 Canta cuando me ausente

Cl. Gtr. 29

Cl. Gtr. 33

Cl. Gtr. 37

Cl. Gtr. 41

Cl. Gtr. 45

Cl. Gtr. 49